KAZUO NAKAMURA

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par John G. Hatch

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

03
Biographie

28
Œuvres phares

64
Importance et questions essentielles

81
Style et technique

95
Où voir

103
Notes

115
Glossaire

128
Sources et ressources

137
À propos de l'auteur

138
Copyright et mentions

BIOGRAPHIE

Kazuo Nakamura (1926-2002) a produit l'une des œuvres les plus variées et les plus originales de sa génération. Né à Vancouver de parents d'origine japonaise, détenu en tant « qu'étranger ennemi » pendant la Seconde Guerre mondiale, puis forcé de se relocaliser en Ontario, Nakamura allait créer des peintures et des sculptures au cours d'une carrière de plus de quarante ans. Inspiré par ses collègues du Groupe des Onze, il oscille constamment entre figuration et abstraction, explorant différents styles et techniques, et cherchant à révéler les lois universelles de la nature exposées par les sciences et les mathématiques. De son vivant, Nakamura jouit d'un succès sans

précédent parmi les artistes canadiens japonais; il a aussi ouvert la voie à une nouvelle génération d'artistes contemporains.

LES PREMIÈRES ANNÉES

Né le 13 octobre 1926, Kazuo Nakamura est un Canadien japonais de deuxième génération (*Nisei*). Son père, Toichi Nakamura, quitte Hiroshima pour le Canada en février 1911, à l'âge de quinze ans, accompagnant son propre père qui avait fait le voyage au moins deux fois auparavant. Bien que ce dernier soit retourné au Japon après quelques années, Toichi s'est installé à Vancouver dans le quartier connu sous le nom de « Petit Tokyo », une communauté largement autosuffisante où de nombreux immigrants japonais vivaient à l'époque.





GAUCHE : La foule observe des femmes et des jeunes filles japonaises en vêtements traditionnels qui participent à un défilé sur la rue Powell, à Vancouver, en 1937, photographie de Karl Haspel, archives de la Ville de Vancouver. DROITE : Le dévoilement du monument à la mémoire des Canadiens japonais au parc Stanley, à Vancouver, le 9 avril 1920, photographie de Stuart Thompson, archives de la Ville de Vancouver. Le monument, un hommage aux Canadiens japonais qui se sont enrôlés et ont combattu pendant la Première Guerre mondiale, a été conçu par James Benzie.

Comme nombre de ses compatriotes, le père de Kazuo rêve d'une vie meilleure en Amérique du Nord, fuyant les problèmes économiques du Japon, aggravés par l'urbanisation rapide à la fin des années 1800. Or, de nombreux Canadiens voient l'afflux d'immigrants asiatiques au pays, et plus particulièrement en Colombie-Britannique, comme une menace économique et sociale. C'est en septembre 1907 que les attitudes anti-immigration et racistes des Blancs à l'égard des Asiatiques atteignent leur paroxysme, alors que des émeutes éclatent dans les quartiers chinois et japonais de Vancouver. Entre 1908 et 1928, plusieurs accords gouvernementaux sont mis en place afin de limiter le nombre d'immigrants japonais autorisés à entrer au Canada.

Toichi Nakamura occupe divers emplois jusqu'à ce qu'il ouvre, avec son frère, un restaurant au cœur du quartier japonais de Vancouver. En 1923, il rentre à Hiroshima pour épouser Yoshiyo Uyemoto et ils reviennent s'établir ensemble à Vancouver la même année. En 1925, naît le premier de leurs cinq enfants (trois fils et deux filles); Kazuo, le cadet, suit de près. En 1935, la Dépression oblige malheureusement la famille à fermer le restaurant et elle quitte le quartier japonais pour s'installer plus au sud, à l'angle de la 23e avenue et de la rue Main. Les Nakamura ouvrent un atelier où ils offrent un service de nettoyage à sec et de confection de robes. Ils logent dans l'espace exigu de l'arrière-boutique et s'intègrent rapidement à une communauté relativement diversifiée[1].



Kazuo Nakamura, *Back Alley, Vancouver* (*Ruelle, Vancouver*), 1942, aquarelle sur papier, 22,4 x 30 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Dans sa jeunesse, Kazuo Nakamura semble avoir fait l'expérience de la vie urbaine. Ses premières œuvres représentent des points d'intérêt du quartier, comme le grand magasin de surplus militaire sur la rue East Hastings, que l'on retrouve dans *First Frost* (*Premier gel*), 1941, le pont de la rue Cambie ou encore différents points de vue de la rue Main.

Nakamura suit sa première formation artistique après avoir terminé son cours primaire en 1939. C'est au secondaire, à la Vancouver Technical High School, qu'il s'inscrit au programme d'arts appliqués et étudie le dessin, le dessin mécanique et le design. Le célèbre artiste moderne Jock Macdonald (1897-1960), enseignant à l'école, aurait possiblement enseigné le design à Nakamura et lui aurait donné des cours particuliers de dessin et de peinture, au moins une fois par semaine en 1940, au début de 1941 et peut-être également en 1942[2]. Parallèlement, l'artiste novice lit attentivement les livres d'art de son oncle, peintre amateur, Shusaku Nakamura. Kazuo s'intéresse particulièrement aux reproductions de peintures impressionnistes françaises, ainsi qu'aux œuvres illustrées dans les magazines d'art japonais auxquels son oncle est abonné[3]. À l'époque, le jeune Nakamura se procure ses fournitures artistiques grâce aux catalogues de vente par correspondance des grands magasins Simpson et Eaton[4].

Dans ses premières œuvres, Nakamura dépeint son sujet de manière factuelle et mesurée, n'ajoutant que rarement des fioritures qui pourraient être méprises pour de l'expression personnelle. Ce détachement pourrait être dû à sa formation artistique peu conventionnelle ou au fait qu'il soit toujours en apprentissage de son art lorsqu'il en fait montre. Pourtant, cette particularité se manifeste dans la plupart de ses œuvres ultérieures, peu portées sur la peinture de figures. Seule une poignée de ses premières compositions présentent des personnages qui semblent de toute façon accessoires à la scène.



Kazuo Nakamura, *Strawberry Farm* (*Fraisière*), v.1941, aquarelle sur papier, 22,3 x 30,3 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Nakamura a souvent affirmé être un artiste autodidacte, peut-être parce que sa formation initiale est axée sur le dessin et le design[5]. Les monuments de la ville qu'il dépeint dans ses premières œuvres lui fournissent sans doute le cadre dont il a besoin pour s'exercer à la perspective linéaire. Il raconte que c'est son jeune frère Yukio, apprenant cette technique dans son cours d'art à la John Oliver High School, qui lui a enseigné les rudiments de l'utilisation de grilles et de lignes convergeant vers un point de fuite pour créer un effet de profondeur sur une surface plane[6]. Nakamura finit par transposer ces leçons aux peintures de paysage qu'il commence à réaliser à l'adolescence et qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa carrière. Par exemple, il se sert des rangs de fraises dans *Strawberry Farm* (*Fraisière*), v.1941, comme des lignes parallèles (orthogonales) qui établissent la perspective. La grille du dessinateur et la perspective linéaire éveillent vraisemblablement son intérêt pour la géométrie comme outil de représentation et de compréhension de la nature.

Il est difficile de déterminer avec précision quand et comment naît l'intérêt de Nakamura pour la science, élément qui jouera un rôle très important tout au long de sa vie. Certains suggèrent qu'il a suivi les traces de Jock Macdonald, qui s'intéresse à l'étude de la science pour tenter de comprendre les principes sous-jacents de la nature[7]. Cependant, Nakamura ne semble pas partager le même intérêt que Macdonald pour la dimension spirituelle dont il s'est inspiré pour *Etheric Form* (*Forme éthérique*), 1936 (datée de 1934), et d'autres œuvres. Sans doute que Nakamura a choisi de suivre une formation en arts appliqués plutôt qu'en beaux-arts, car il y voit un compromis idéal entre l'art et la science. À ce sujet, il souligne dans une entrevue de 1993 : « Le temps perdu à cause de la guerre et de mon internement m'a poussé à me lancer en art plutôt que de devenir un scientifique professionnel[8]. »

LA SECONDE GUERRE MONDIALE ET L'INTERNEMENT DES CANADIENS JAPONAIS




GAUCHE : Canadiens japonais déplacés dans des camps à l'intérieur de la Colombie-Britannique, 1942, photographie de Tak Toyota, Fonds du ministère du Travail, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa. DROITE : Déplacement des Canadiens japonais dans des camps à l'intérieur de la Colombie-Britannique, 1942-1946, photographie de Tak Toyota, Fonds du ministère du Travail, Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa.

La vie de Kazuo Nakamura est bouleversée à la suite de l'attaque des Japonais contre la base américaine de Pearl Harbor à Hawaï, et par leur invasion de la colonie britannique de Hong Kong, le 7 décembre 1941. Le premier ministre du Canada, William Lyon Mackenzie King, déclare la guerre au Japon le soir même. La proclamation officielle a lieu le lendemain. Ces événements ravivent le racisme anti-Asie de l'Est qui envenime la Colombie-Britannique, un sentiment que le député libéral de Vancouver-Centre, Ian Alistair Mackenzie, exprime succinctement lorsqu'il déclare en avril 1942 : « Que notre slogan pour la Colombie-Britannique soit : "Pas de Japonais entre les Rocheuses et la mer"[9]. » Mackenzie joue un rôle déterminant dans la façon dont King gère ce que l'on appelle « le problème japonais[10] ». Le 16 décembre, le gouvernement canadien, sous la pression considérable du gouvernement provincial de la Colombie-Britannique, exige que toutes les personnes d'origine japonaise s'inscrivent auprès du registraire des sujets d'un pays ennemi.

En janvier 1942, King invoque la Loi sur les mesures de guerre pour exiger que les « personnes d'origine raciale japonaise » vivant sur la côte ouest soient relocalisées dans une « zone protégée » située à 160 kilomètres à l'intérieur des terres[11]. En attendant la construction des camps d'internement, de nombreux Canadiens japonais sont détenus dans les étables sur la propriété de la Pacific National Exhibition à Hastings Park, où les conditions sanitaires sont terribles et où il y a peu ou pas d'intimité. La plupart d'entre eux sont transférés dans des camps quelques mois plus tard, (où pour certains, ils sont forcés de construire leurs propres abris), mais il faut compter dix-huit mois avant que toutes les personnes d'origine japonaise soient transportées dans les huit camps d'internement de la Colombie-Britannique ou dans les camps de travail disséminés dans tout le pays, où de nombreux hommes adultes sont séparés de leur famille et envoyés à l'ouvrage[12].

La famille Nakamura échappe à l'indignité des étables, sans doute parce qu'elle n'habite pas le quartier japonais où la forte concentration de Canadiens japonais est perçue comme une menace. Les Nakamura demeurent dans leur logis, mais sont soumis à un couvre-feu jusqu'au 15 octobre 1942, date à laquelle ils sont transférés au camp de Tashme, une petite communauté située à 22 kilomètres à l'est de Hope, ville de la vallée du Fraser au confluent de la rivière Coquihalla et du fleuve Fraser[13]. Parmi les derniers arrivés à Tashme, Nakamura et sa famille sont affectés à une cabane située sur la dernière des dix rangées d'avenues du camp.



NOTICE TO ALL JAPANESE PERSONS AND PERSONS OF JAPANESE RACIAL ORIGIN

TAKE NOTICE that under Orders No. 21, No. 22, No. 23 and No. 24 of the British Columbia Security Commission, the following areas were made prohibited areas to all persons of the Japanese race:–

LULU ISLAND (including Steveston)
SEA ISLAND
EBURNE
MARPOLE
DISTRICT OF QUEENSBOROUGH
SAPPERTON
CITY OF NEW WESTMINSTER
BURQUITLAM
PORT MOODY
IOCO
PORT COQUITLAM
MAILLARDVILLE
FRASER MILLS
CORPORATION OF THE DISTRICT OF NORTH VANCOUVER
CORPORATION OF THE DISTRICT OF WEST VANCOUVER

AND FURTHER TAKE NOTICE that any person of the Japanese race found within any of the said prohibited areas without a written permit from the British Columbia Security Commission or the Royal Canadian Mounted Police shall be liable to the penalties provided under Order in Council P.C. 1665.

AUSTIN C. TAYLOR,
Chairman
BRITISH COLUMBIA SECURITY COMMISSION



GAUCHE : Avis de déplacement forcé des Canadiens japonais publié dans les journaux de la région de Vancouver, signé par Austin C. Taylor, président de la Commission de sécurité de la Colombie-Britannique, 19 juin 1942, coupure de presse, 1942, Fonds Kishizo Kimura, Musée national Nikkei, Burnaby. DROITE : Vue du camp d'internement de Lemon Creek, v.1940-1949, photographe inconnu, Japanese Canadian Research Collection, Bibliothèque, livres rares et collections spéciales de l'Université de la Colombie-Britannique. À la différence de Tashme, qui est le camp le plus isolé et où la famille Nakamura a été internée, Lemon Creek était l'un des neuf camps d'internement construits le long de la vallée du Slocan dans la région de West Kootenay en Colombie-Britannique.

Au total, environ 22 000 Canadiens japonais sont expulsés de leur foyer et déplacés de force vers ces camps, qu'on appelait « villes fantômes[14] ». Les terres et les biens qu'ils laissent derrière eux sont confisqués et vendus aux enchères par le gouvernement canadien sans le consentement des propriétaires, soi-disant pour financer la construction et l'entretien des camps. Les logements fournis sont, au mieux, chambranlants et, sans plomberie ni électricité, tout à fait inadéquats pour les mois d'hiver. Souvent, les internés doivent réparer leurs abris et les chauffer avec du bois provenant des forêts environnantes. Et contrairement aux États-Unis, le gouvernement canadien ne fournit ni denrées ni vêtements, de sorte que les familles doivent cultiver leur nourriture et acquérir toutes les autres fournitures dont elles ont besoin avec leurs économies ou grâce à des dons de charité.

À Tashme, Nakamura travaille le jour, principalement à couper du bois et à débroussailler. Le soir, il suit les cours de niveau secondaire donnés par des groupes chrétiens, car le gouvernement canadien ne fournit que l'enseignement primaire dans les camps. Il continue de pratiquer son art, achetant son matériel dans les catalogues de Simpson et d'Eaton, et passant tous ses moments libres à faire des croquis et des peintures. Il réussit même à acquérir des livres d'art, notamment *World Famous Paintings* de Rockwell Kent (1939), et il est particulièrement frappé par les œuvres de Paul Cézanne (1839-1906), de Grant Wood (1891-1942) et d'Albert Pinkham Ryder (1847-1917)[15]. Pour l'adolescent, l'art est une échappatoire essentielle à la dureté du camp. Il peint de mémoire des scènes urbaines de Vancouver, car il reste accroché à

l'espoir de rentrer chez lui. Comme il le raconte des années plus tard, « Nous pensions que nous allions revenir[16]. »

Nakamura se confie peu publiquement et ses peintures en dévoilent bien peu sur sa pensée et ses sentiments. *Tashme at Dusk, July/August 1944* (*Tashme au crépuscule, juillet/août 1944*), semble être une représentation directe du paysage. Il peint surtout des scènes de nuit, ce qui n'est pas surprenant puisqu'il n'a de temps libre que le soir. Bien que les bâtiments du camp donnent à Nakamura quelques points de référence pour son étude de la perspective, les forêts, les montagnes et les lacs environnants lui offrent de nouveaux sujets et de nouveaux défis. Dans *Twelve Mile Lake* (*Lac de douze milles*), 1944, les zones ouvertes offrent un champ de vision restreint qui limite les possibilités de construction de l'espace; combinées à l'écran dense de la forêt et à la ligne d'horizon élevée, l'application de la perspective linéaire devient difficile. Peu de scènes de cette époque comptent des personnages, à l'exception de *Night Class* (*Cours du soir*), 1944, qui est peut-être l'une des dernières œuvres qu'il ait produites à Tashme.





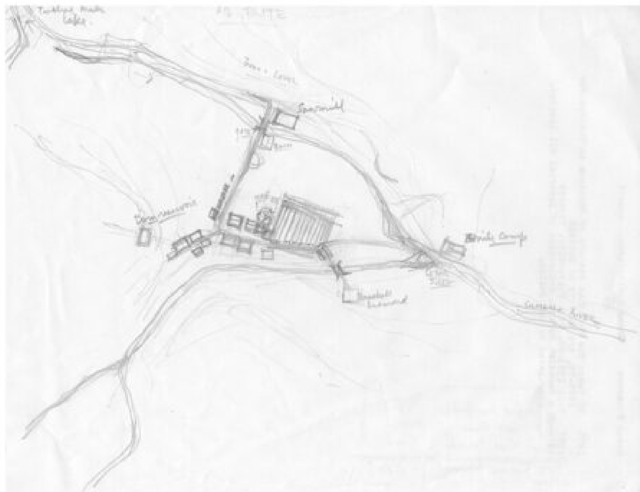
GAUCHE : La famille Nakamura au camp d'internement de Tashme, v.1943, photographe inconnu, collection de la famille Nakamura. Dernière rangée, de gauche à droite : Kazuo, son frère Mikio, son père Toichi; rangée du centre, de gauche à droite : sa mère Yoshiyo, son frère Yukio; première rangée, de gauche à droite : ses sœurs Tomiko et Masako. DROITE : Photo de groupe d'hommes canadiens japonais affectés à des travaux de coupe de bois au camp d'internement de Tashme, s.d., photographe inconnu, collection de la famille Nakamura. Nakamura se trouve à droite de la dernière rangée.





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Night Class* (*Cours du soir*), 1944, aquarelle et mine de plomb sur papier, 22 x 30 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa. DROITE : Kazuo Nakamura, *Tashme at Dusk, July/August 1944* (*Tashme au crépuscule, juillet/août 1944*), 1944, huile sur carton, 34,6 x 53 cm, collection privée.

Les peintures de Tashme comportent déjà les éléments distinctifs de celles que Nakamura peindra à maturité. De là sont issus les paysages et les motifs qui caractérisent l'ensemble de sa production. Interrogé plus tard sur son internement, Nakamura déclare : « Cela ne m'a pas beaucoup affecté[17]. » Pourtant, les dates auxquelles sa famille arrive au camp et le quitte sont gravées de manière indélébile dans sa mémoire[18]. Il assiste à la réunion marquant le cinquantième anniversaire de l'ouverture du camp d'internement qui se tient à Toronto et, au moment de sa mort, on retrouve dans ses papiers un croquis illustrant la disposition du camp. C'est vraisemblablement à Tashme, et par les œuvres qu'il réalise là-bas, que Nakamura entreprend sa quête pour trouver un sens à l'univers et pour comprendre l'ordre sous-jacent de la nature. Il ne faut sans doute pas se surprendre que le sens qu'il ait trouvé exclut la nature humaine.





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Drawing of Tashme Camp* (*Dessin du camp de Tashme*), v.1986, mine de plomb sur papier, 21,6 x 28 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto. DROITE : Kazuo Nakamura, *Tashme*, 2 juillet 1943, gouache sur papier, 35,8 x 55,8 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

CAP À L'EST : NOUVEAUX DÉPARTS ET PREMIERS SUCCÈS

Au cours de la seconde moitié de 1943 et au début de 1944, émerge au sein du cabinet de King un sentiment grandissant en faveur des Canadiens japonais internés. Cette compassion est alimentée par la protection légale des droits des Américains japonais au sud de la frontière et par l'évolution de l'opinion publique au Canada. Malgré tout, de forts sentiments antijaponais persistent en Colombie-Britannique. Le 4 août 1944, les gouvernements fédéral et provincial parviennent à une entente et le processus de libération des Canadiens japonais des camps commence bientôt pour de bon[19]. Le gouvernement canadien donne deux options aux



Rapatriement – attente dans le bas des escaliers pour les opérations logistiques de déplacement par autobus [Camp de Tashme], le 31 mai 1946, photographe inconnu, Japanese Canadian Research Collection, archives de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Cette image représente possiblement le moment où les Canadiens japonais ont commencé leur voyage vers les provinces de l'Est du Canada ou vers le Japon pendant leur dispersion forcée entreprise par le gouvernement fédéral.

internés : être déportés au Japon à la fin de la guerre ou s'installer à l'est des Rocheuses. Il n'a jamais été question de retourner dans les maisons qu'ils avaient laissées derrière en Colombie-Britannique. De nombreuses familles ont plutôt été renvoyées de force au Japon, où elles ont trouvé un pays gravement ravagé par la guerre. Les Nakamura n'envisageront cependant jamais de retourner au Japon, car ils sont Canadiens[20].

Des Canadiens japonais commencent peu à peu à quitter les camps dès 1942 pour compléter la main-d'œuvre canadienne qui soutient l'effort de guerre[21]. Le frère aîné de Kazuo Nakamura, Mikio, quitte Tashme au printemps 1944 et s'installe à Toronto, où il trouve un emploi. Kazuo et son père prévoient de l'y rejoindre, et il est convenu que le reste de la famille suivra lorsque les hommes auront trouvé un logement et gagné un peu d'argent. Kazuo quitte donc Tashme avec son père le 25 novembre 1944, mais ils apprennent que la ville de Toronto a atteint son quota de Canadiens japonais ayant la permission du gouvernement de s'y installer. Ils se tournent donc vers Hamilton, non loin de là, et les autres membres de la famille les rejoignent en mars 1945[22].



Kazuo Nakamura, *Hamilton*, 28 décembre1944, aquarelle sur papier, 30 x 22 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

À peine quatre mois plus tard, le 6 août 1945, les États-Unis larguent une bombe atomique sur Hiroshima, rasant la ville, tuant immédiatement quelque 75 000 personnes et en blessant 70 000 autres. Les radiations atomiques causeront plus tard un grand nombre de morts par cancer. Parmi les personnes tuées par l'explosion de la bombe se trouvent des proches de Nakamura. Une deuxième bombe est lâchée sur Nagasaki le 9 août, tuant près de 40 000 personnes de plus et en blessant 25 000 autres. Le 10 août, l'empereur du Japon constate qu'il n'y a pas d'autre choix que de se rendre aux Alliés et il en fait l'annonce officielle le 15 août. Dans une entrevue réalisée à la fin de sa carrière, on demande à Nakamura de quelle manière les bombardements l'ont affecté, ce à quoi il répond : « Le bon côté, c'est que ça a forcé les Japonais à se rendre[23]. » S'il ne parle pas publiquement de cette époque, à sa mort, on retrouvera dans ses papiers un article du *Toronto Star* daté du 6 août 1995, qui

marque le cinquantième anniversaire du bombardement d'Hiroshima[24].

Une fois installé à Hamilton, Nakamura, alors âgé de 19 ans, trouve un emploi d'ouvrier semi-qualifié chez Kraft Containers Ltd, une usine de fabrication de boîtes. Il continue à peindre pendant son temps libre, produisant des œuvres comme *Hamilton*, 28 décembre 1945. Il se rappellera plus tard que le premier livre qu'il a acheté à Hamilton en est un sur Vincent van Gogh (1853-1890)[25]. Il s'inscrit à un cours de peinture du soir à la Hamilton Technical School et c'est à cette époque qu'il décide de faire carrière dans le domaine de l'art commercial[26]. À cette fin, il s'installe à Toronto en août 1947 et travaille pendant un an dans un atelier de tôlerie. Mais bientôt, comme il le dit lui-même, « j'ai décidé qu'il y avait des moyens plus faciles de gagner sa vie[27] ».

Nakamura débute sa formation artistique formelle à Toronto en 1948, et s'inscrit au département des arts de la Central Technical School (CTS). Cette école secondaire professionnelle est réputée pour ses excellents programmes d'éducation aux adultes et pour son département des arts, duquel sont issus quatre membres du Groupe des Sept[28]. À l'époque où Nakamura y étudie, Doris McCarthy (1910-2010) est membre du corps professoral et lui enseigne la peinture de paysage[29]. Lorsqu'on lui demande ce qu'il a appris à la CTS, Nakamura se réfère à l'historienne de l'art Joan Murray : « En ce qui concerne l'école, il s'agit simplement d'apprendre à dessiner. Je pense que c'est le principal… dessiner à partir d'une nature morte ou d'un modèle vivant[30]. »

Il reconnaît également être impressionné par le directeur du département des arts, Peter Haworth (1889-1986)[31]. Grand enthousiaste du Bauhaus et de sa fusion de l'artisanat et des beaux-arts, Haworth a possiblement partagé avec Nakamura certains des principes et idées de base du mouvement[32]. En 1947, la traduction anglaise de *The New Vision* écrit par le maître du Bauhaus László Moholy-Nagy (1895-1946) vient d'être publiée, et sera suivie de son second ouvrage, *Vision in Motion*, qui développe les idées amenées dans le premier livre. L'accent mis par Moholy-Nagy sur l'importance de la technologie moderne, la nécessité pour l'art et la science d'être en harmonie et ses discussions sur l'œuvre de Paul Cézanne et Piet Mondrian (1872-1944) auraient attiré l'attention de Nakamura[33].

Les œuvres des peintres britanniques Ben Nicholson (1894-1982), Matthew Smith (1879-1959) et Paul Nash (1889-1946) suscitent également son intérêt. Un bon nombre des chargés de cours de la CTS sont britanniques ou ont été formés dans la tradition britannique[34]. De plus, les principaux musées canadiens des années 1940 et 1950 collectionnent les œuvres de peintres britanniques, lesquelles sont donc fréquemment exposées et commentées au sein de publications[35]. Quant à Nakamura, il apprécie Nicholson pour ses habiletés de conception, Smith pour ses couleurs et Nash pour son talent de dessinateur[36].





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Untitled* (*Sans titre*), 1951, aquarelle sur papier, 37 x 50 cm, collection privée. DROITE : Piet Mondrian, *De grijze boom* (*Arbre argenté*), 1911, huile sur toile, 78,5 x 107,5 cm, Kunstmuseum Den Haag, Pays-Bas.

Les œuvres réalisées par Nakamura à cette période s'inscrivent dans la lignée des paysages urbains qu'il a composés à Vancouver et peints de mémoire à Tashme. Encore, nombre de ces œuvres sont conçues de nuit, comme *Evening Shadow* (*Ombre du soir*), 1949. Ses couleurs deviennent plus variées et un peu plus riches, reflétant probablement sa plus grande aisance à acheter des fournitures qu'à l'époque de Tashme. Les paysages prédominent toutefois, avec de multiples représentations des grands espaces au nord de Toronto, comme on peut le voir dans *Winter, Don River* (*Hiver, rivière Don*) 1949.



Kazuo Nakamura, *Winter, Don River* (*Hiver, rivière Don*), 1949, mine de plomb et aquarelle sur papier, 38,1 x 56,8 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

En plus de ses études formelles, Nakamura suit des cours du soir dispensés par Albert Franck (1899-1973), qui voit en lui l'artiste en herbe et l'invite à se joindre

aux légendaires rassemblements d'artistes qu'il organise avec sa femme, Florence Vale, dans leur maison du village de Gerrard Street[37]. C'est lors de ces soirées que Nakamura rencontre pour la première fois Oscar Cahén (1916-1956), Harold Town (1924-1990), Walter Yarwood (1917-1996) et Ray Mead (1921-1998), tous de futurs membres du Groupe des Onze. Ces derniers l'aideront à se faire connaître sur la scène artistique torontoise.



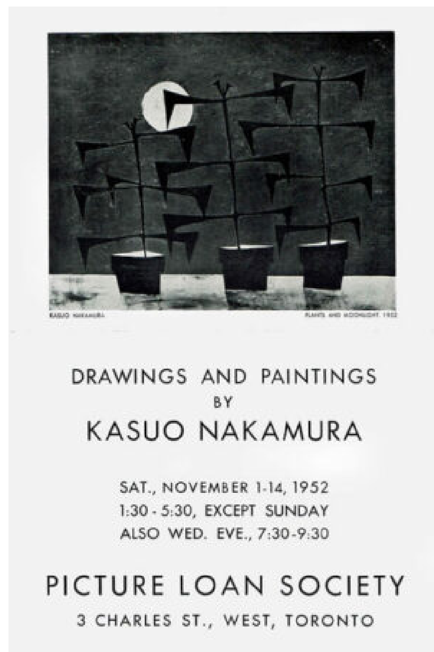
Kazuo Nakamura, *Landscape* (*Paysage*), 1952, aquarelle et encre sur papier, 37,8 x 52,4 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

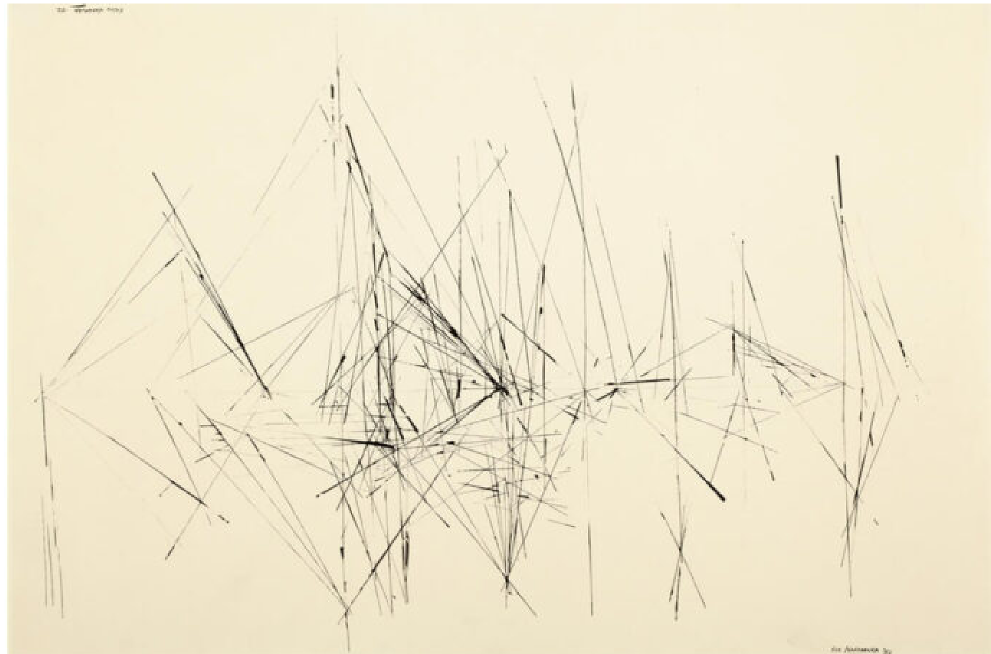
Sous les encouragecments de ses nouveaux amis, Nakamura se lance dans l'expérimentation[38]. Certains de ses points de vue urbains et de ses paysages commencent à prendre un aspect plus éthéré et évocateur, comme *Composition 10-51*, 1951, par exemple, qui représente une série de ponts et de lignes électriques comme un réseau linéaire émergeant d'un brouillard ou d'une brume matinale. Dans *Landscape* (*Paysage*), 1952, le format horizontal et la concentration de formes et de lignes dans la moitié inférieure de la composition sont, avec le titre, les seuls indices que le sujet est un paysage. Dans ces deux œuvres, Nakamura commence à jouer plus sérieusement avec l'abstraction.

Franck, en collaboration avec R. F. Valkenberg, organise également la première exposition publique dans laquelle figure le travail de Nakamura. En 1950, deux de ses œuvres, *Noon Shadows* (*Ombres du midi*), v.1950, et *Red Stools* (*Tabourets rouges*), v.1950, sont présentées lors de l'exposition inaugurale de *Unaffiliated Artists* (Artistes indépendants) au magasin Eaton de la rue College, aux côtés d'œuvres de Town et de Cahén[39]. Nakamura expose à nouveau dans le cadre de cette exposition l'année suivante. L'œuvre *Beach Statue* (*Statue de plage*), s.d., figure ensuite à l'exposition de la Société canadienne de peintres en aquarelle, de laquelle il devient membre peu de temps après – sans doute grâce à une offre de Jock Macdonald, nommé président de la société en 1952[40]. C'est également en 1951 que Nakamura obtient son diplôme de la Central Technical School.

En 1952, Nakamura dévoile deux nouvelles œuvres, *Distant Valley* (*Vallée lointaine*), 1952, et *Swamp Land* (*Marécage*), 1952, lors d'une exposition organisée par la Société canadienne des arts graphiques. C'est toutefois la première exposition solo de Nakamura, tenue du 1er au 14 novembre à la Picture Loan Society, qui est le fait saillant de cette année-là. Au début des années 1950, Douglas Duncan (1902-1968), fondateur et directeur de la société, commence à s'intéresser aux artistes émergents de la scène torontoise. C'est lui qui organise les premières expositions personnelles de Nakamura,

Harold Town et Alexandra Luke (1901-1967)[41]. Pour un artiste qui n'a terminé l'école que depuis un an, l'exposition de la Picture Loan Society est une réussite impressionnante. Un an plus tard, la Hart House de l'Université de Toronto, accueille la deuxième exposition solo de Nakamura, possiblement encore grâce à l'influence de Macdonald.





GAUCHE : Publicité pour l'exposition *Drawings and Paintings by Kazuo Nakamura* (Dessins et peintures de Kazuo Nakamura) à la Picture Loan Society de Toronto, 1952, collection de Jane Nakamura. DROITE : Kazuo Nakamura, *Reflections* (*Reflets*), 1952, mine de plomb et encre sur papier, 38 x 55,9 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

En moins de dix ans, Nakamura passe du statut « d'étranger ennemi » à celui d'artiste émergent renommé. Le soutien de Franck et de Macdonald ainsi que l'amitié qui en découle ouvrent de nombreuses portes au jeune créateur arrivé à Toronto au moment clé où une génération d'artistes fait tomber les barrières traditionnelles de l'art, du genre et de la race. Dans ce contexte, des informations ont notamment été divulguées sur les traitements sévères et les violations des droits de la personne que les Canadiens japonais ont subis pendant la Seconde Guerre mondiale. Les changements sociaux et politiques du temps ont créé de nouvelles opportunités, en témoigne la scène artistique torontoise de l'après-guerre qui a nourri le talent de Nakamura et de nombreux jeunes artistes et architectes canadiens japonais, notamment Stan Shikatani (né en 1928), Aiko Suzuki (1937-2005), Takao Tanabe (né en 1926) et Raymond Moriyama (né en 1929).

GROUPE DES ONZE ET ACCOMPLISSEMENTS IMPORTANTS

Au cours des années 1950, Kazuo Nakamura devient l'un des artistes les plus en vue au Canada ou, à tout le moins, l'un des plus novateurs. Les succès qu'il accumule peu de temps après l'obtention de son diplôme à la Central Technical School (CTS) se poursuivent et il parvient progressivement à une reconnaissance nationale, puis internationale vers la fin de la décennie.

En octobre 1953, Nakamura participe à l'exposition *Abstracts at Home* (L'abstraction chez soi) organisée par William Ronald (1926-1998) et Carry Cardell au département des meubles du magasin Simpson à Toronto[42]. L'exposition rassemble les œuvres de sept artistes – Ronald, Alexandra Luke, Oscar Cahén, Jack Bush (1907-1977), Tom Hodgson (1924-2006), Ray Mead et Nakamura – dans divers cadres domestiques[43]. Ronald a travaillé comme designer pour Simpson, et son idée d'exposer des œuvres radicales dans un grand magasin incarne parfaitement celle de « transformer les salons prétentieux de Toronto en lieux sûrs pour l'art abstrait » – un objectif primordial pour ces artistes qui allaient bientôt former le Groupe des Onze[44]. Carry Cardell, un artiste néerlandais issu d'institutions influencées par le Bauhaus à Amsterdam et à La Haye et ami de Jock Macdonald depuis l'époque où ils enseignaient tous les deux à Calgary, participe à l'arrangement des meubles.





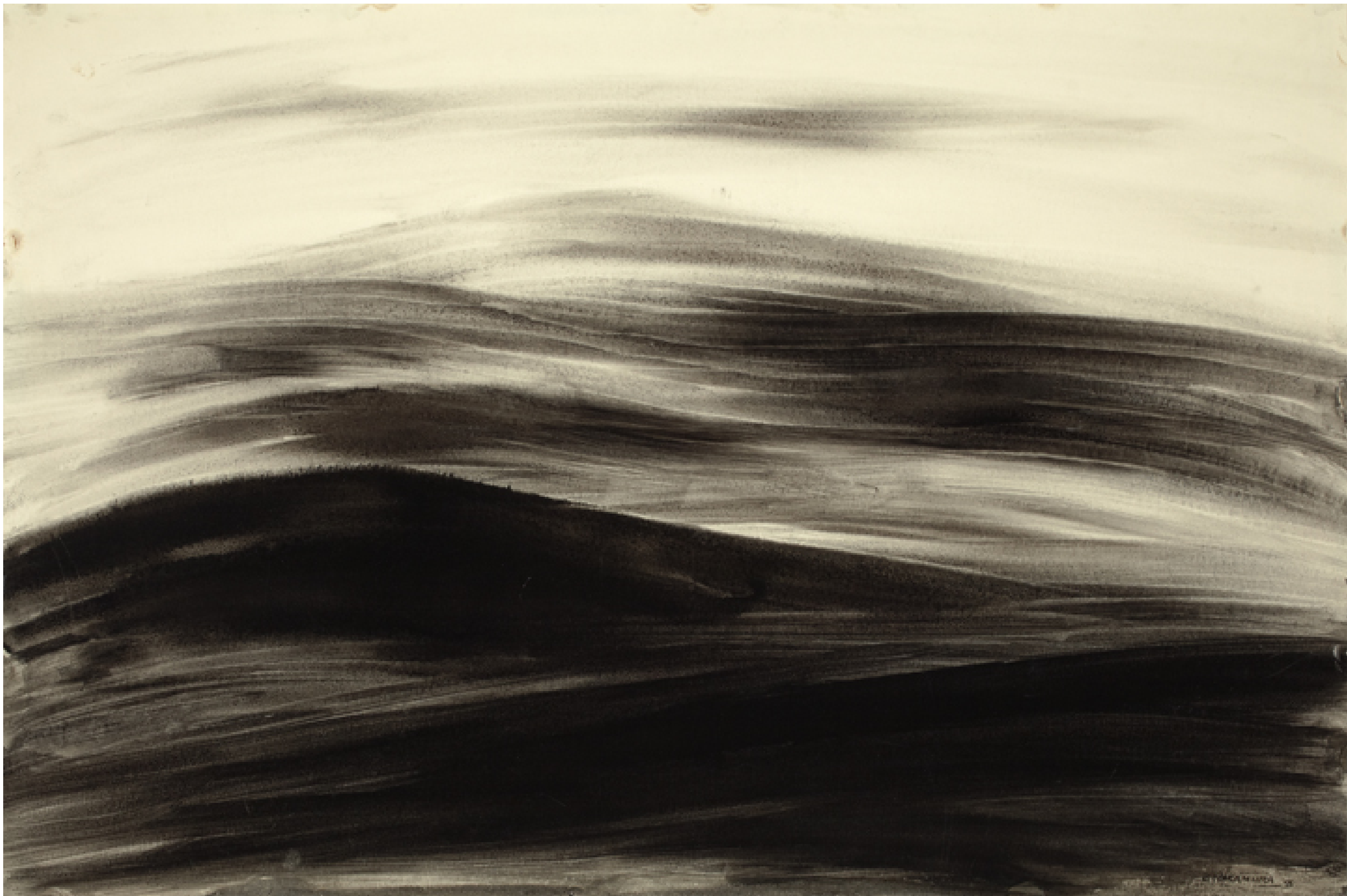
Abstracts at home

Simpson's

GAUCHE : Photo publicitaire annonçant l'exposition *Abstracts at Home* (L'abstraction chez soi), octobre 1953, photographie d'Everett Roseborough, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. DROITE : Publicité pour l'exposition *Abstracts at Home* (L'abstraction chez soi) en 1953, publiée dans le journal *The Globe and Mail*, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Bien que l'exposition soit intitulée *L'abstraction chez soi*, les quatre pièces que Nakamura y présente sont des paysages. *Morning Landscape* (*Paysage du matin*), 1953, par exemple, s'y retrouve probablement parce qu'elle frôle l'abstraction, tout comme certaines de ses autres œuvres figuratives de l'époque. L'installation de Nakamura au sein de l'exposition consiste en trois peintures accrochées l'une au-dessus de l'autre, sur de « l'herbe en papier peint », qui surplombent une table basse et large et deux coussins au sol. L'intention est manifestement d'évoquer un décor « oriental[45] ». Pour appuyer l'idée que ces œuvres ont leur place dans la maison moderne, une publicité pour l'exposition parue dans le *Globe and Mail* énumère le contenu de chaque pièce de l'exposition avec les prix correspondants.

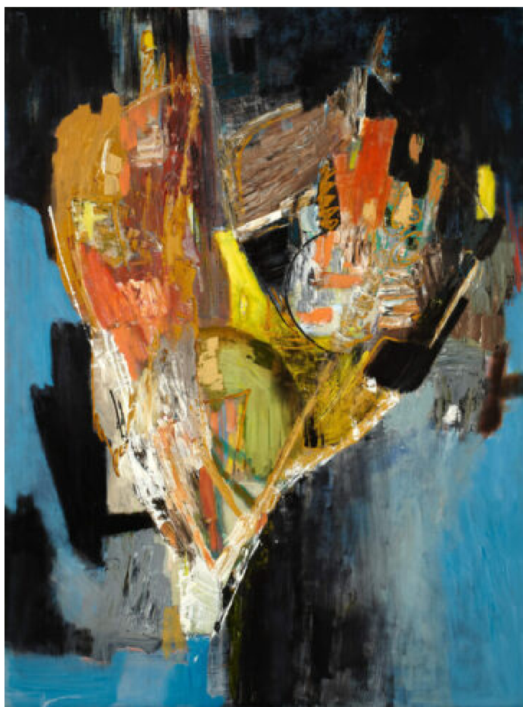
Malheureusement, la réception de *L'abstraction chez soi* n'est pas à la hauteur des attentes. L'idée de présenter des œuvres d'art contemporain dans le cadre « domestique » d'un grand magasin, pour attirer le consommateur de la classe moyenne, ne s'est pas traduite par des ventes. Comme le note succinctement Nakamura, « les gens ordinaires ne s'y sont pas reconnus[46] ». L'exposition n'attire pas non plus l'attention de la critique – il n'existe d'ailleurs aucune trace d'un quelconque compte rendu. Néanmoins, les sept artistes se sont réunis pour des photos publicitaires, puis se sont retrouvés à l'atelier de Ronald, où ils ont décidé de former un groupe qui exposerait leur art abstrait au public torontois.



Kazuo Nakamura, *Morning Landscape* (*Paysage du matin*), 1953, lavis d'encre sur papier, 38,1 x 56,1 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Quelques semaines plus tard, un cercle élargi se réunit au chalet d'Alexandra Luke à Oshawa et c'est à cette occasion que naît Painters Eleven ou le Groupe des Onze. Ronald amène Macdonald, Mead convie Hortense Gordon (1886-1961), et Cahén invite deux de ses amis en publicité, Walter Yarwood et Harold Town. Le nom du groupe reflète simplement le nombre de ses membres et leur moyen d'expression. Leur première exposition, inaugurée en février 1954 et présentant l'œuvre de Jack Bush à la Roberts Gallery de Toronto, attire un large public, mais il y a peu de ventes. Ce dénouement n'est pas inhabituel pour une exposition d'avant-garde[47]. Néanmoins, le public a fait officiellement connaissance avec « les premiers jeunes loups du modernisme torontois[48]. »

Pendant longtemps, Nakamura est surtout reconnu pour son appartenance au Groupe des Onze, bien que ses œuvres soient beaucoup plus sobres que celles, audacieuses, de ses collègues. Si l'on compare, par exemple, *Summer Brilliance* (*Éclat d'été*), 1955, de Nakamura à *Blue Dynasty* (*Dynastie bleue*), v.1955, d'Alexandra Luke ou à *Tumult for a King* (*Tumulte pour un roi*), 1954, d'Harold Town, on peut se demander pourquoi il a rejoint le collectif. Pourtant, sans le Groupe des Onze, le nom de Nakamura serait peut-être oublié depuis longtemps. Son appartenance au groupe lui ouvre des portes et, non sans ironie, comme ses œuvres sont si différentes de celles de ses acolytes, elles ont tendance à ressortir du lot. Malgré sa timidité, Nakamura est un membre heureux et volontaire qui demeure attaché à ses collègues et qui continue à suivre leurs activités, allant même jusqu'à assister à leurs vernissages longtemps après la dissolution du groupe.




GAUCHE : Alexandra Luke, *Blue Dynasty* (*Dynastie bleue*), v.1955, huile sur toile, 181,9 x 135,8 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. DROITE : Kazuo Nakamura, *Summer Brilliance* (*Éclat d'été*), 1955, huile sur masonite, 35,6 x 45,8 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Nakamura s'implique auprès du Groupe des Onze alors qu'il est en pleine évolution vers un style abstrait, comme en témoigne *Paysage du matin*, 1953, et *Éclat d'été*, 1955; il continue cependant à produire des images dont le sujet est reconnaissable, comme dans *Untitled* (*Sans titre*), 1955. Les autres membres du groupe, qui se consacrent tous à l'abstraction, ne semblent pas préoccupés par le travail figuratif de Nakamura. La question ne se pose qu'une fois, lorsque Ronald organise la participation du Groupe des Onze en tant qu'artistes invités à la 20e exposition annuelle des American Abstract Artists (AAA) au Riverside Museum de New York en 1956. L'AAA demande à Ronald que toutes les œuvres exposées soient abstraites et le réitère dans une lettre à Bush : « Pas d'aquarelles et que de l'abstrait. Pas de paysages comme ceux de Nak [Nakamura] dans notre dernière exposition[49]. » Ironiquement, *White Landscape* (*Paysage blanc*), 1953, est l'une des deux œuvres soumises et exposées par Nakamura.

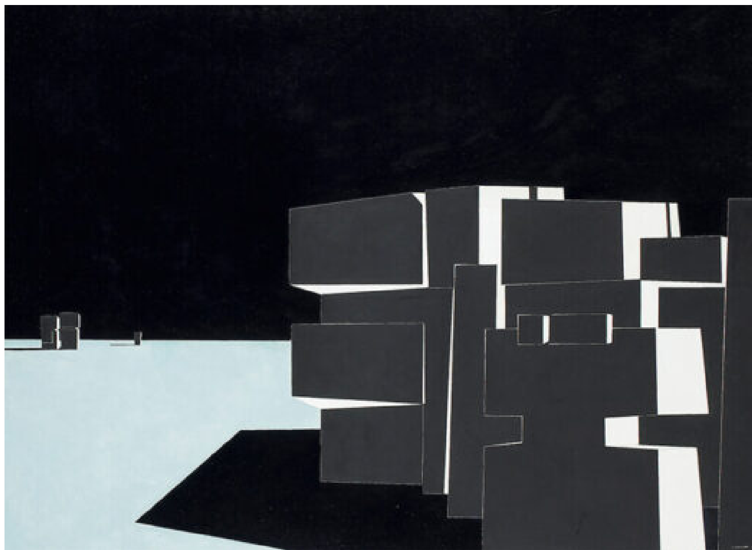
Les premiers succès du groupe leur valent d'être invités à l'exposition du Riverside Museum, un moment charnière dans la carrière de tous. Bien que les critiques de l'événement soient décevantes, le fait d'être exposé à New York aux côtés d'œuvres de Jackson Pollock (1912-1956) et de Franz Kline (1910-1962) renforce leur réputation au Canada[50]. Dans la foulée de cette exposition internationale, par malheur, Cahén meurt dans un accident de voiture en novembre 1956 tandis que Ronald quitte le groupe un an plus tard. Les membres restants continuent d'exposer ensemble dans le cadre d'importantes expositions à Toronto et Montréal pendant encore quatre ans. Le groupe se dissout en octobre 1960.



Kazuo Nakamura, *Untitled* (*Sans titre*), 1955, huile sur toile, 60,9 x 81,2 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Au cours de son existence, le Groupe des Onze n'a pas d'idéologie particulière, si ce n'est de vouloir exposer le public torontois à un nouvel art abstrait emballant. Les artistes sont d'avis qu'ils auront de meilleures chances d'exposer s'ils se présentent en tant que collectif plutôt qu'individuellement, et qu'ensemble, ils attireront davantage l'attention. L'avenir leur donne raison. Les membres du groupe sont libres d'emprunter dans leur art la voie qu'ils désirent. Comme le mentionne Tom Hodgson dans une entrevue avec Joan Murray en 1990, « ce que chacun faisait le regardait et personne n'a jamais rien dit sur l'ouvrage des autres[51] ». Inspiré par le travail de ses collègues, Nakamura, prend l'audacieuse décision d'explorer de nouvelles avenues dans son art.

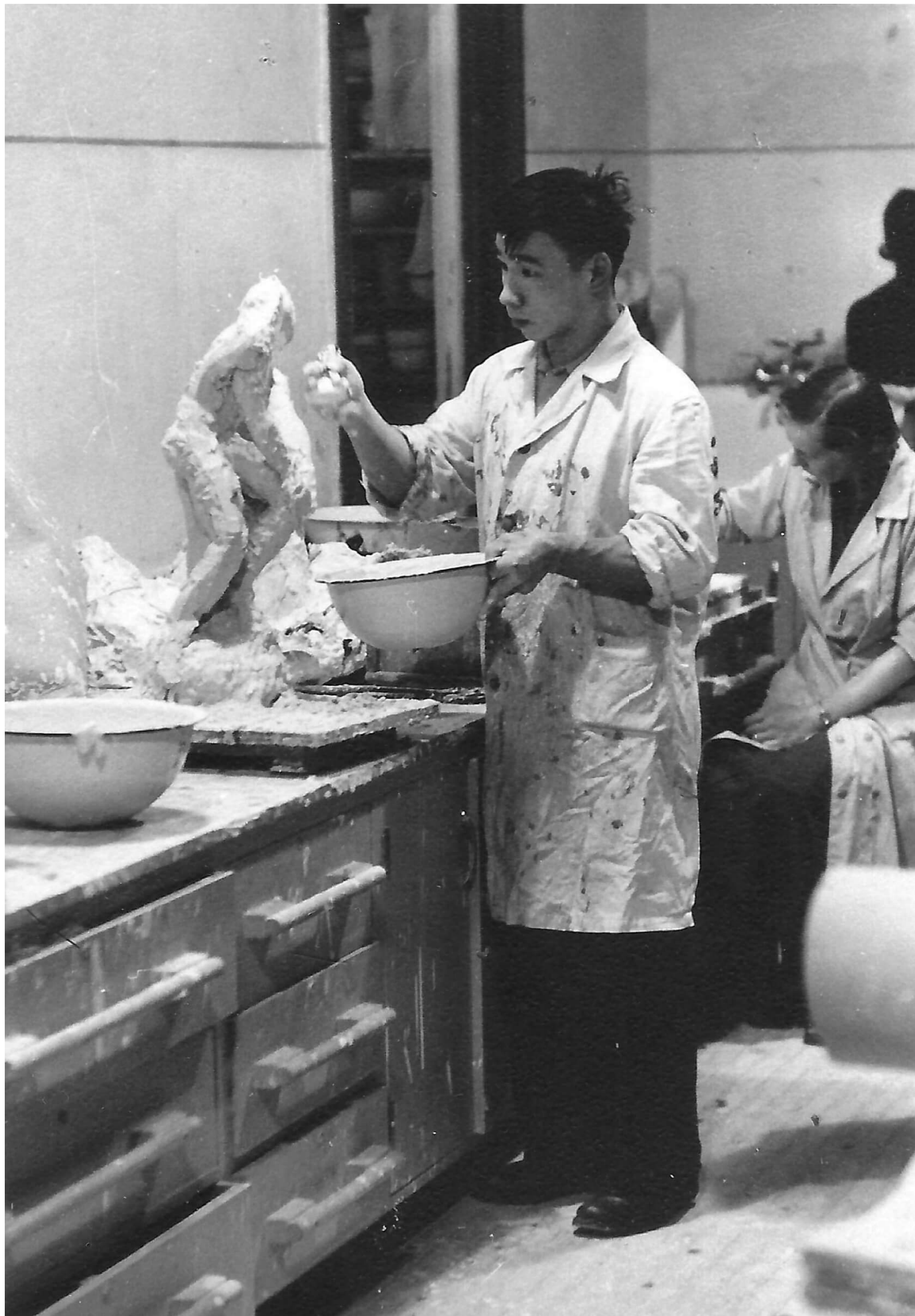
La période au sein du Groupe des Onze en est une de grande expérimentation pour Nakamura. Bien qu'il peigne d'abord surtout des paysages tels que *Farm* (*Ferme*), 1954, il produit ensuite des œuvres abstraites comme *Inner View* (*Vue intérieure*), 1954, et *Inner Structure* (*Structure intérieure*), 1956. En parallèle, il compose des espaces ouverts, étranges et imaginaires, peuplés de structures en formes de bloc, comme *Fortress* (*Forteresse*), 1956, qui aboutissent à une commande publique en 1966, *Two Horizons* (*Deux horizons*), installée en 1968. Ces représentations de blocs ont une grande visibilité et sont beaucoup exposées au milieu des années 1950. Viennent ensuite les œuvres de la série String (Ficelle), sans doute les peintures les plus radicales et novatrices de Nakamura, dont *Infinite Waves* (*Ondes infinies*), 1957, est l'un des exemples les plus connus.





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Fortress* (*Forteresse*), 1956, huile et mine de plomb sur masonite, 88,3 x 121,6 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Kazuo Nakamura, *Into Space* (*Dans l'espace*), 1954, huile et ficelle sur toile, 55,9 x 68,8 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Ce débordement de créativité chez Nakamura s'exprime occasionnellement par la sculpture. Une photographie prise à la Central Technical School montre que l'artiste a quelque peu pratiqué cette discipline pendant ses études. Tout au long des années 1950, il produit une foule de petites pièces – la plupart ne dépassant pas 50 centimètres de haut – en fil de fer et en Hydrocal. Il semble n'en exposer que quelques-unes en 1958 et l'on ne sait pas exactement ce qui le pousse à sculpter ni pourquoi il garde ses œuvres pour lui. Quoi qu'il en soit, il semble presque certain que la fréquentation des membres du Groupe des Onze aide Nakamura à élaborer ses idées et lui donne la confiance nécessaire pour mieux les articuler. Son intérêt pour la science, par exemple, commence à se manifester plus ouvertement au cours de cette période.

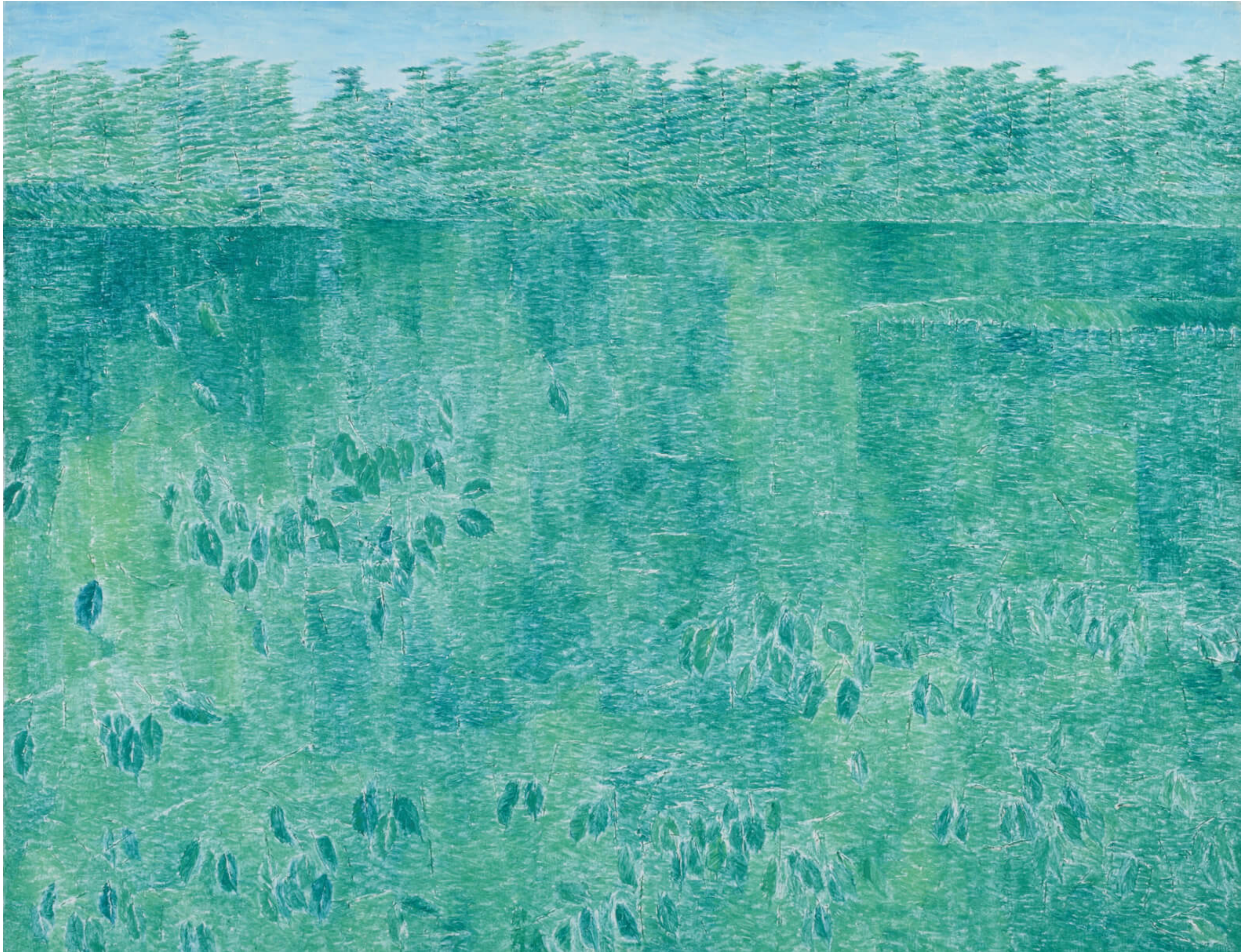

Kazuo Nakamura dans l'atelier de sculpture du bâtiment original de la Central Technical School, v.1950, photographe inconnu, collection de la famille Nakamura.

L'affiliation de Nakamura au Groupe des Onze contribue sans doute à ses succès à l'extérieur du collectif. En 1955, ses œuvres font partie de la Première biennale de peinture canadienne organisée par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC)[52]. Au début de 1956, Nakamura reçoit un prix de l'Exposition internationale de dessins et gravures de Lugano, en Suisse, pour un dessin à l'encre intitulé *Four Bridges* (*Quatre ponts*), 1954. L'œuvre est inspirée de la vue qu'il a depuis le train lors d'un voyage à Hamilton pour rendre visite à de vieux amis et collègues de Kraft Containers[53]. La même année, la Smithsonian Institution présente ses œuvres dans l'exposition *Canadian Abstract Painting* (Peintures abstraites canadiennes), organisée par le MBAC. Entre 1957 et 1959, Nakamura participe à douze expositions internationales[54]. Ce succès individuel l'amène peut-être à s'interroger sur la pertinence de rester au sein du Groupe des Onze[55].

LES RÉFLEXIONS SUR L'ART ET LA VIE

En 1960, Kazuo Nakamura est à l'apogée de sa carrière artistique, ses œuvres sont généreusement exposées et prisées par les collectionneurs. Le début de la décennie est marqué par l'émergence de ses pièces les plus populaires, ses

paysages bleu-vert. *Lakeside, Summer Morning* (*Bord de lac, matin d'été*), 1961, en est un excellent exemple. Ces tableaux deviennent si populaires que même lorsqu'il se lance dans la production de la série Number Structure (Structure numérique) dans les années 1970, il continue à l'occasion à peindre des paysages dans ce style, car ils se vendent rapidement. Lorsque le marchand d'art Jerrold Morris le prend dans son regroupement d'artistes en 1962, Nakamura acquiert enfin une certaine sécurité financière.



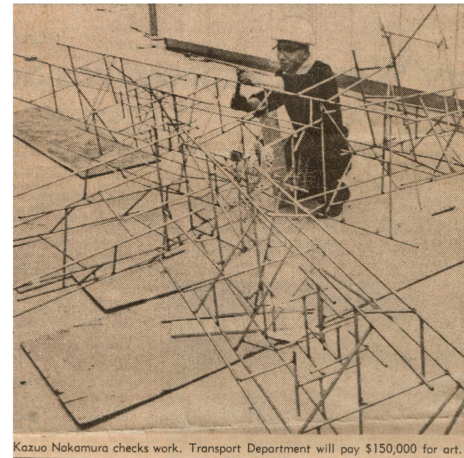
Kazuo Nakamura, *Lakeside, Summer Morning* (*Bord de lac, matin d'été*), 1961, huile sur toile, 60 x 77,5 cm, Museum London.

Tout au long de la décennie, son succès international ne s'essouffle pas. En 1961, Alfred Barr acquiert *Inner Core 2* (*Cœur intérieur 2*), 1960-1961, pour le Museum of Modern Art (MoMA), et achète quelques autres œuvres de Nakamura pour des collectionneurs privés américains. Barr, qui a fait l'acquisition d'œuvres de l'artiste russe Kazimir Malevich (1879-1935) pour le MoMA, considère sans doute le travail de Nakamura comme une continuité de la tradition abstraite que Malevich a contribué à créer. Le directeur du MoMA connaît probablement aussi les œuvres de la série String (Ficelle) de Nakamura, qu'il considérait comme faisant partie d'une résurgence plus large de l'abstraction monochrome typique des œuvres d'artistes comme Agnes Martin (1912-2004), Robert Ryman (1930-2019) ou Piero Manzoni (1933-1963), parmi d'autres.

Au milieu des années 1960, Nakamura réalise deux commandes publiques : une sculpture pour l'aéroport international Pearson de Toronto installée au

début de 1964, et une peinture pour l'assemblée législative de l'Ontario à Queen's Park en 1968. Les deux œuvres sont de tailles exceptionnellement imposantes. *Galaxies*, un clin d'œil aux débuts de l'aviation, est remarquable pour deux raisons. D'une part, la sculpture de Nakamura rappelle l'avion des frères Wright et souligne son intérêt croissant pour la science et les formes géométriques. D'autre part, l'installation de l'œuvre provoque un tollé en raison de l'ampleur des fonds public dépensés pour son acquisition et sa réalisation.

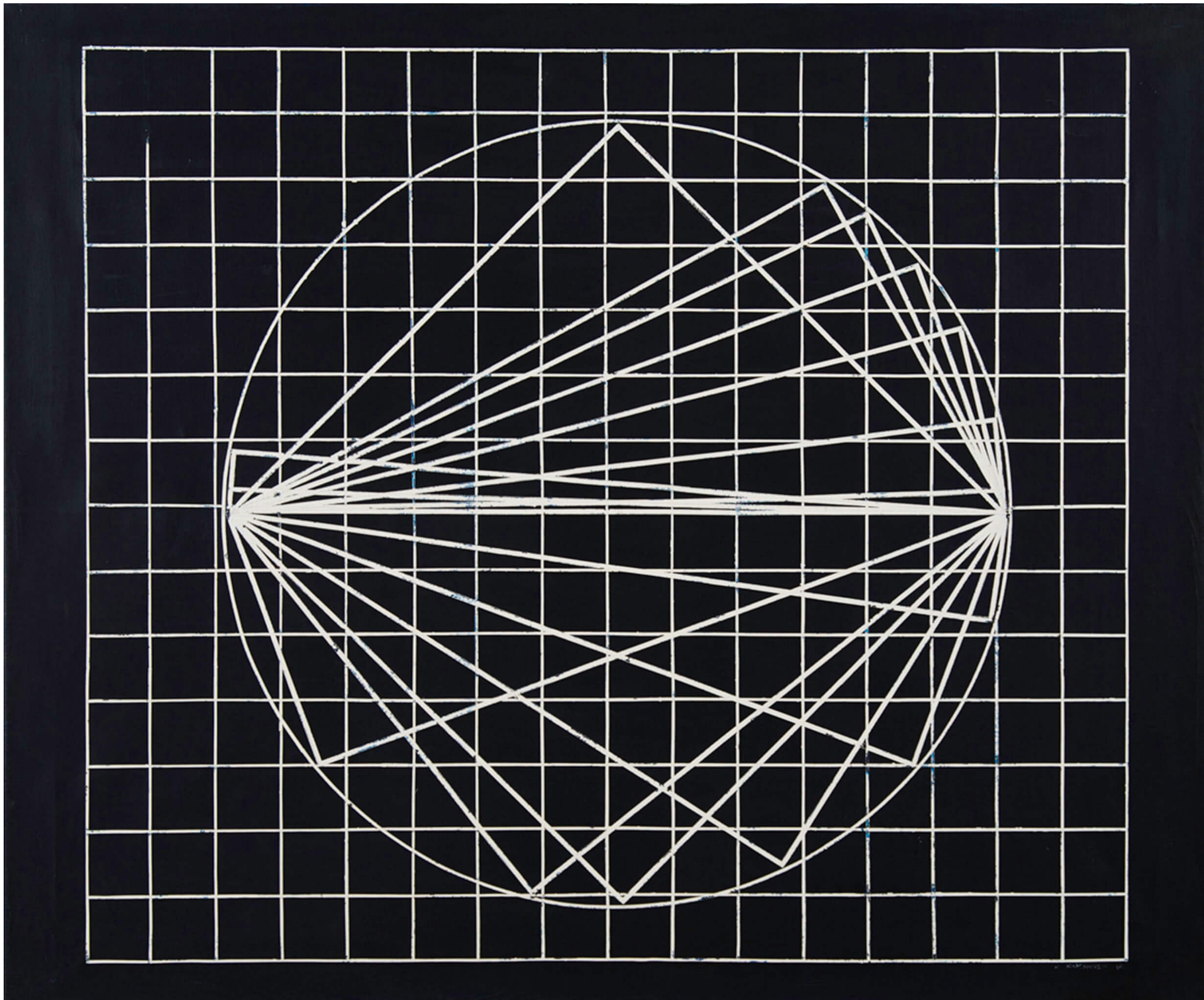
Le *Globe and Mail* de Toronto annonce que « Airport Art Will Cost $150,000 [L'art de l'aéroport coûtera 150 000 $] » et le *Toronto Daily Star* proclame « Now YOU Are Canada's Biggest Art Patron [VOUS êtes maintenant le plus grand mécène du Canada][56] ». Aucun des deux articles ne se plaint de l'œuvre commandée. Un comité où figurent les directeurs du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), du Musée des beaux-arts de Toronto [aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO)] et du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) a fait les sélections finales, et la qualité de toutes les œuvres réalisées pour l'aéroport est remarquable. *Deux horizons*, 1968, la toile commandée pour Queen's Park, est installée sans controverse.



Kazuo Nakamura travaillant sur son installation publique *Galaxies*, commandée pour l'aéroport international Pearson de Toronto, publiée dans le *Globe and Mail*, le 28 novembre 1963.

Tout au long des années 1960, Nakamura consacre du temps comme bénévole pour le Japanese Canadian Cultural Centre, comme conseiller avant l'achèvement du bâtiment en 1963 et, par la suite, à divers titres. Les raisons pour lesquelles Nakamura s'immerge tout à coup dans la communauté japonaise de Toronto ne sont pas claires. Son frère Mikio, qui a été président du centre pendant un certain temps, l'a peut-être encouragé[57]. Il est également possible que la communauté lui ait tendu la main en raison de son succès artistique. Peut-être a-t-il le sentiment de devoir quelque chose aux autres Canadiens japonais. À cette époque, il est certainement l'une de leurs vedettes culturelles – du moins jusqu'à ce qu'il déclare dans une entrevue parue dans *Tora* en 1972, qu'à cause des mariages mixtes « le sang japonais – et la tradition japonaise – disparaîtront[58] ».

Nakamura se marie en 1967, à l'âge de quarante ans. Avec sa femme, Lillian Yuriko Kobayakawa, ils auront deux enfants, une fille née en 1968 et un fils né en 1975. De l'avis général, Lillian devient la pierre angulaire de la vie de Nakamura. Elle lui offre une plus grande tranquillité d'esprit, lui permettant ainsi de se concentrer sur sa passion croissante pour la géométrie et les mathématiques.

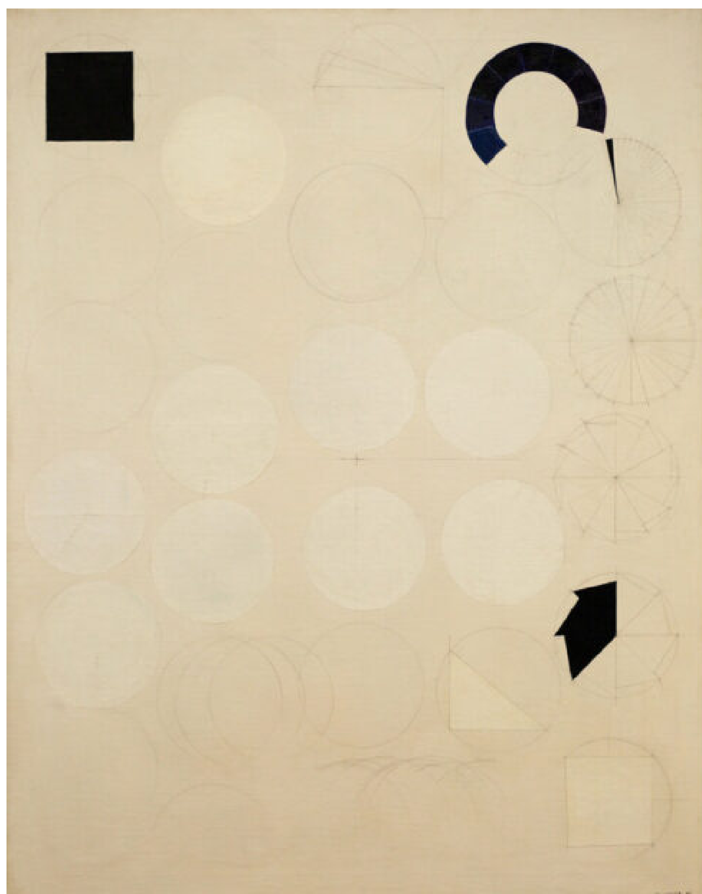


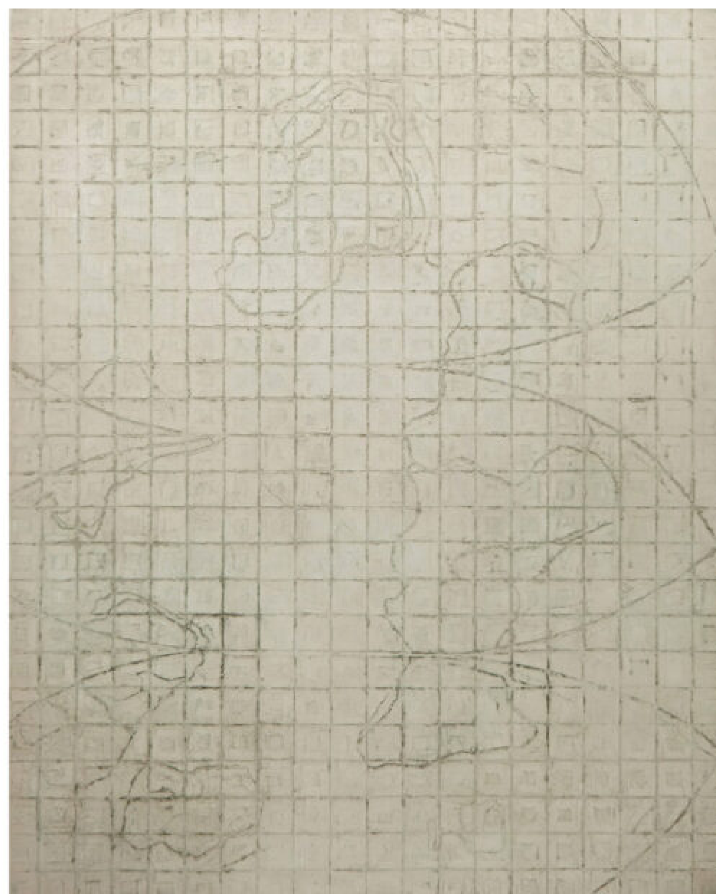
Kazuo Nakamura, *Geometric Suspension* (*Suspension géométrique*), 1969, huile sur toile, 78,7 x 94 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

À la fin des années 1960 et dans les années 1970, la carrière de Nakamura est fermement établie. Les formes géométriques et les grilles, comme dans *Geometric Suspension* (*Suspension géométrique*), 1969, constituent une progression naturelle dans l'évolution de son art, un point qu'il illustre explicitement dans *Spatial Concept, Evolution* (*Concept spatial, évolution*), 1970. Ensuite, deux expositions rétrospectives sont présentées en son honneur. La première a lieu à la Hart House de l'Université de Toronto en 1970. La deuxième rétrospective majeure de son œuvre a lieu à peine quatre ans plus tard à la Robert McLaughlin Gallery. Dans le catalogue de cette exposition, Nakamura publie, en dehors des entrevues, sa première et seule déclaration majeure à propos de son travail :

> L'analyse de l'art est aussi complexe que l'analyse scientifique de la structure universelle et de l'évolution, celles-ci étant fondées sur une certaine logique et un certain ordre.
>
> L'art n'est pas qu'une vision émotionnelle mais plutôt une conception que l'humain se fait de son environnement et de ses pensées et auxquels il s'assimile.

> Dans l'histoire de l'art, toute civilisation, ainsi que sa période de développement, doit être relative au concept scientifique et philosophique universel de son époque (ou le concept scientifique et philosophique peut se rapporter à l'art).
>
> Chaque phase de développement et chaque facette de la science doit produire une forme d'art[59].





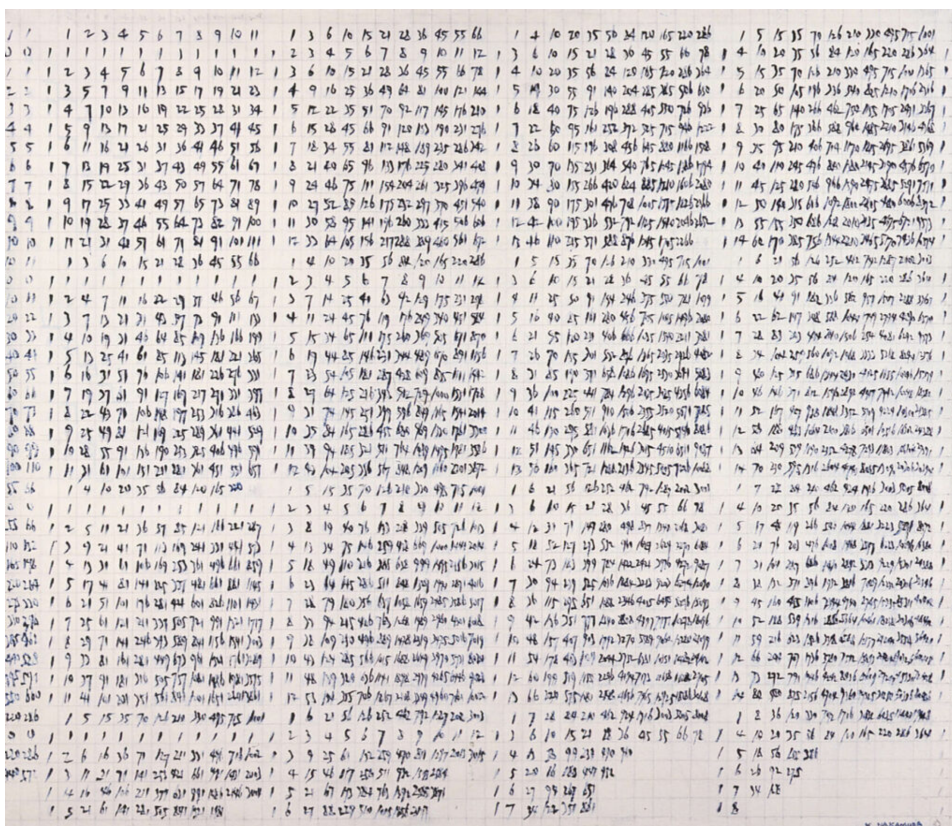
GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Spatial Concept* (*Concept spatial*), 1965, mine de plomb et huile sur toile, 109,2 x 86,4 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto. DROITE : Kazuo Nakamura, *Conic Structure* (*Structure de cônes*), 1962, huile sur toile, 127 x 102 cm, collection privée.

Nakamura expose là le *modus operandi* de son œuvre à venir. Il en avait préparé le terrain au cours des années précédentes, mais c'est à partir de 1974 qu'il entreprend véritablement son parcours.

DE LA PEINTURE À NUMÉROS OU DES NOMBRES POUR PEINDRE

Les œuvres de la série Number Structure (Structure numérique) constituent, dans l'esprit de Kazuo Nakamura, son corpus d'œuvres le plus important, l'aboutissement de sa carrière. Elles impliquent de calculer méticuleusement et de tracer sur le papier et sur la toile des séquences numériques dans une variété de grilles. C'est la capacité qu'ont les nombres et les séquences à décrire des modèles universels dans la nature – par exemple le taux de croissance de la population de lapins, la disposition des écailles sur une pomme de pin ou les pétales d'une marguerite – qui attire Nakamura et, dans sa série Structure numérique, il peint ou écrit une variété de ces nombres et séquences, notamment la suite de Fibonacci, le triangle de Pascal, la suite de Catalan et les fractales[60].

Malheureusement, ces œuvres déroutent de nombreux collectionneurs qui associent toujours Nakamura aux peintures qu'il a réalisées avec le Groupe des Onze. Pourtant, il soutient que les motifs et les thèmes qu'il explore dans la série Suite numérique sont au cœur de toutes ses œuvres antérieures.



Kazuo Nakamura, *Number Structure No. 5* (*Structure numérique n° 5*), 1983, huile sur toile, 55 x 55 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Durant la décennie qui suit la rétrospective de la Robert McLaughlin Gallery, Nakamura se retire de la scène artistique pour se concentrer sur ses tableaux numériques. Puis, en 1984, Il expose enfin ces œuvres lors d'une grande exposition à la Moore Gallery de Hamilton. Ensuite, comme l'admet le marchand d'art Christopher Cutts, Nakamura cesse presqu'entièrement de soumettre de nouvelles pièces aux expositions[61]. On lui reproche alors de devenir une sorte d'ermite, ce à quoi il répond : « Je ne suis pas vraiment un reclus, je n'aime tout simplement pas le bavardage[62]. »

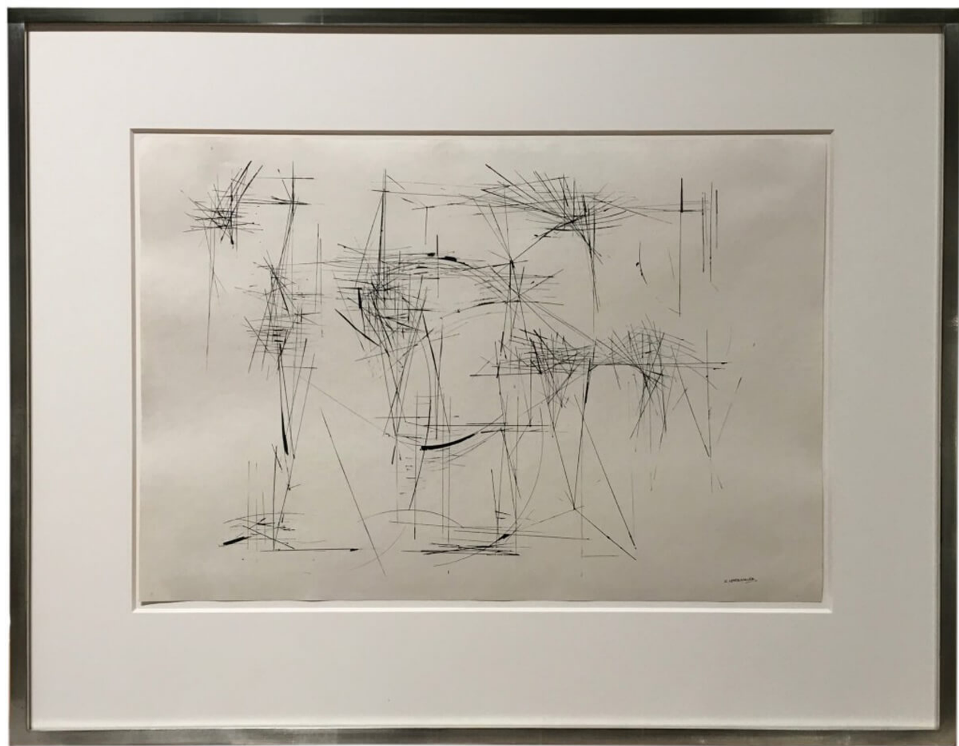
Au milieu des années 1980, Nakamura commence enfin à exprimer certaines des suites numériques ou des régularités qu'il a consignées sur des rames de papier quadrillé. Dans une entrevue de 1993, il déclare : « J'ai toujours été intéressé par les structures internes, la loi de l'ordre qui règne dans tout. […] Mais c'est maintenant que je fais mon travail le plus important[63]. » De temps en temps, il compose une œuvre figurative, généralement un paysage – *Reflections* (*Reflets*), 1983, et *Untitled* (*Sans titre*), 1986, par exemple – car ces tableaux se vendent toujours bien. Ils rappellent aussi les manifestations visuelles générées par les régularités numériques. Comme il le dit lui-même : « Ça demande de l'énergie de réaliser une toile abstraite. De temps en temps, je peins des paysages, pour faire ce qu'il y a à la surface[64]. »




GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Reflections* (*Reflets*), 1983, huile sur toile, 46 x 58,5 cm, collection privée. DROITE : Kazuo Nakamura, *Untitled* (*Sans titre*), 1986, huile sur masonite, 40,6 x 49,5 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

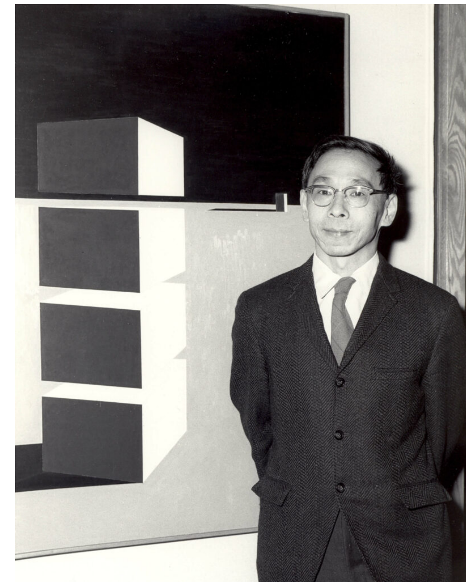
En 1986, Nakamura retourne à Tashme pour la première fois depuis la guerre. Avec Lillian, il visite Vancouver et Expo 86, puis, avec le frère de Lillian, il se rend à Hope pour revoir « l'ancien camp », comme Lillian y réfère dans une lettre à l'artiste Brian Grison[65]. Il n'existe aucune trace de la réaction de Nakamura à cette visite, sinon un croquis du camp de cette époque, qu'il dessine soit pendant la visite, soit quelque temps avant la réunion du cinquantième anniversaire qui se tient à Toronto en 1992.

Nakamura aurait pu tomber dans l'oubli collectif, par sa faible participation aux événements et le manque d'enthousiasme de son marchand d'art, Jerrold Morris, à l'égard des œuvres de la série Structure numérique. Cependant, en 1987, l'artiste rencontre Christopher Cutts, qui se montre très intéressé par cette série sur les nombres. Cutts passe beaucoup de temps avec Nakamura, qui apprécie manifestement cet intérêt et lui explique son projet. De ces conversations résulte l'un des textes les plus accessibles et précis, décrivant les différentes séquences et leur logique dans l'œuvre de Nakamura[66]. Cutts devient alors le nouveau marchand de Nakamura qui veillera à ce qu'il reste dans la sphère publique.



Kazuo Nakamura, *Construction with Lines* (*Construction avec des lignes*), 1958, encre sur papier, 37 x 56 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Dans les années qui suivent, Nakamura poursuit son travail sur les nombres tout en encourageant son équipe de baseball favorite, les Blue Jays de Toronto. En 1993, Il vend deux dessins, *Vertical Lines* (*Lignes verticales*), 1953, et *Evening No. 2* (*Soir n° 2*), 1964, au British Museum en même temps qu'il est nommé membre honoraire de l'Ontario College of Art and Design (aujourd'hui, l'Université de l'ÉADO). À la fin des années 1990, Nakamura commence à présenter des symptômes de sclérose latérale amyotrophique (SLA), ou maladie de Lou Gehrig, et finit par ne plus pouvoir dessiner. Sa santé se détériore rapidement au moment même où son travail obtient à nouveau une reconnaissance nationale. Il meurt le 9 avril 2002, à l'âge de soixante-quinze ans.



Kazuo Nakamura et son œuvre *Suspension*, 30 octobre 1979, photographe inconnu, archives de la Robert McLaughlin, Oshawa. Cette image a été prise par un photographe employé pour le vernissage de l'exposition *Painters Eleven In Retrospective* (Le Groupe des Onze en rétrospective) tenue à la Robert McLaughlin Gallery.

Nakamura vit cependant assez longtemps pour assister à deux autres expositions importantes de son œuvre. En 2001, la galerie Gendai du Japanese Canadian Cultural Centre organise une exposition d'œuvres qui ont rarement été montrées, celles qu'il a réalisées à Tashme. La même année, la Robert McLaughlin Gallery monte une grande rétrospective qui fait le tour du pays, de l'Île-du-Prince-Édouard en passant par la Saskatchewan. Nakamura est également au parfum du projet du Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO), à Toronto, qui prévoit une grande exposition de ses œuvres. En 2004, l'institution lui rend hommage et lui consacre en effet une rétrospective intitulée *Kazuo Nakamura: A Human Measure* (Kazuo Nakamura : une mesure humaine). Ces trois expositions constituent un hommage digne de la vie de l'une des grandes figures de l'art moderne au Canada.

ŒUVRES PHARES

L’étonnante variété des œuvres de Kazuo Nakamura témoigne d’un esprit extrêmement curieux et expérimental. Nakamura peint d’abord des paysages urbains de Vancouver, puis il se tourne vers la nature sauvage des terres intérieures de la Colombie-Britannique, où sa famille est internée pendant la Seconde Guerre mondiale. Après son installation à Toronto, ses œuvres révèlent la nature du temps et de l’espace. S’inspirant des mathématiques, de la science, de la philosophie et de l’histoire de l’art, et mélangeant les influences orientales et occidentales, Nakamura crée un art qui enlève progressivement les couches du monde visible pour exposer la beauté de sa structure numérique.

PREMIER GEL 1941



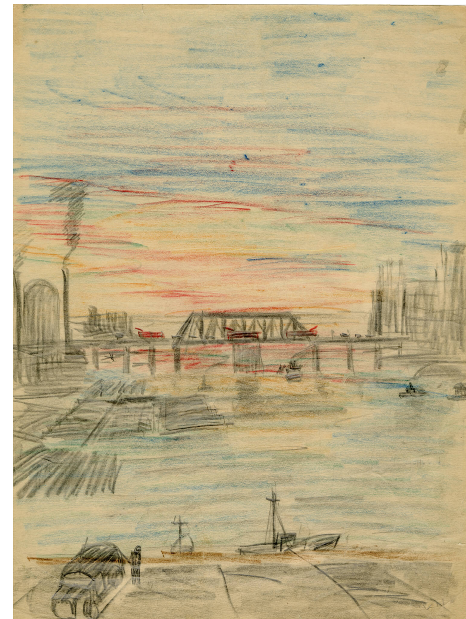
Kazuo Nakamura, *First Frost* (*Premier gel*), 1941
Aquarelle et mine de plomb sur papier
22,3 x 30,3 cm
Musée canadien de la guerre, Ottawa

Kazuo Nakamura n'a que quinze ans lorsqu'il réalise cette aquarelle, l'une de ses plus anciennes œuvres. *Premier gel* représente une scène urbaine en début d'automne où figurent des maisons et des magasins de la rue East Hastings. Les arbres dénudés et la prédominance de gris et de couleurs de terre révèlent la monotonie de la saison.

Premier gel témoigne des préoccupations picturales qui domineront l'œuvre mature de Nakamura. Il aborde ici la perspective linéaire, que son frère Yukio apprenait à l'école et transmettait à Kazuo. L'accent est également mis sur la ligne et le contour, et comme l'affirme l'artiste et historien Brian Grison, c'est un signe annonciateur de la grille comme élément structurant que Nakamura utilisera toute sa vie pour ses dessins et peintures[1]. À tout le moins, les lignes évoquent des motifs visuels possibles, anticipant son utilisation de la ligne dans ses œuvres abstraites du début des années 1950.

La palette de couleurs est restreinte, peut-être intentionnellement ou peut-être parce que Nakamura manque de confiance pour travailler avec les couleurs – ou alors les deux. Beaucoup de ses œuvres ultérieures sont également peintes avec une palette limitée, ce qui suggère qu'ici, le choix est délibéré. Le résultat est une qualité tonale générale qui rassemble les éléments du tableau. Il s'en dégage un air de détachement, ou une « sobriété », comme le dit Bryce Kanbara, une objectivité qui va au-delà de la simple absence de personnages dans la scène[2]. Étrangement, ce détachement n'empêche pas une certaine chaleur d'émaner de l'œuvre. *Premier gel* démontre l'émergence d'un talent précoce.

Bien que Nakamura ait peint de nombreuses scènes urbaines pendant son séjour à Vancouver, dans son œuvre en général, on trouve peu de structures bâties après 1944. Peut-être est-ce parce qu'il a été déraciné de la ville et interné dans le camp de Tashme un an seulement après avoir peint *Premier gel* qu'il se tourne vers le paysage. Même après la guerre, lorsqu'il s'établit à Hamilton, puis à Toronto, il passe son temps à peindre des zones non développées au nord et à l'est de la ville.



Kazuo Nakamura, *Vancouver, Old Cambie Street Bridge* (*Ancien pont de la rue Cambie, Vancouver*), 1942, crayon de couleur sur papier, 30,1 x 22,4 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

LAC DE DOUZE MILLES 1944



Kazuo Nakamura, *Twelve Mile Lake* (*Lac de douze milles*), 1944
Aquarelle, stylo et encre sur papier
19,3 x 24,4 cm
Musée canadien de la guerre, Ottawa

Lac de douze milles est l'une des œuvres que Kazuo Nakamura a peintes à Tashme, camp où il est interné avec sa famille de 1942 à 1944, en tant que « étrangers ennemis », peu après la déclaration de guerre du Canada au Japon. La scène représente un lac entouré de forêts et de montagnes, dont les reflets apparaissent dans les eaux calmes. Les couleurs sont sombres, comme pour la plupart des aquarelles qu'il a réalisées à Tashme, car Nakamura peignait au crépuscule ou pendant la nuit, dans ses rares moments de temps libre entre la coupe du bois le jour et ses cours du soir à l'école secondaire.

Les paysages de Tashme posent de nouveaux défis à Nakamura. Alors qu'il utilise les rues et les immeubles de Vancouver pour structurer ses scènes urbaines, ou encore les sillons des champs cultivés à l'extérieur de la ville pour asseoir ses premiers paysages (*Strawberry Farm* (*Fraisière*), v.1941), les lacs, les forêts et les montagnes de l'intérieur de la Colombie-Britannique ne semblent

lui offrir qu'un désordre chaotique[1]. C'est pourtant grâce à l'art que Nakamura comprend et parvient à mieux contrôler son nouvel environnement, et à échapper aux événements qui l'ont arraché à sa vie à Vancouver. Ironiquement, les représentations que Nakamura fait du camp, dans des tableaux comme *Tashme at Dusk, July/August 1944* (*Tashme au crépuscule, juillet/août 1944*), montrent un monde ordonné, qui contraste avec les étendues sauvages des terres de la Colombie-Britannique.

Lac de douze milles est sans doute le paysage le plus abouti que Nakamura ait réalisé à Tashme. L'horizon en hauteur, conséquence inévitable de la région montagneuse, lui permet d'oublier l'idée d'une perspective linéaire. Mais il continue à créer un dialogue entre la profondeur et la surface, effet que l'on retrouve aussi dans les œuvres de Vancouver. Les éléments comme la coloration sombre, l'horizon en hauteur et les montagnes en arrière-plan, et le feuillage des arbres qui fait office d'écran, servent tous à aplanir l'image. Le grand lac, en revanche, attire le regard en profondeur dans l'image, aidé par les reflets sur l'eau.



David Milne, *Pink Reflections, Bishop's Pond* (*Reflets roses, Bishop's Pond*), 24 août 1920, aquarelle sur mine de plomb sur papier vélin, 37,7 x 54,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Le paysage avec reflets sur un lac immobile est un thème dominant des peintures emblématiques de Nakamura à la fin des années 1950 et dans les années 1960. *Blue Reflections, B.C.* (*Reflets bleus, C.-B.*), 1964, représente un autre lac entouré d'arbres et de forêts, avec une eau lumineuse sur un fond sombre. Même la technique utilisée dans *Lac de douze milles*, avec son réseau de lignes en pattes de mouche pour rendre les arbres, devient un élément clé des œuvres ultérieures, comme on peut le voir dans *Forest* (*Forêt*), 1953.

Il y a un parallèle séduisant entre *Lac de douze milles* et les œuvres de David Milne (1882-1953), peintre et graveur canadien. La composition de *Pink Reflections, Bishop's Pond* (*Reflets roses, Bishop's Pond*), 1920, présente une même ligne d'horizon en hauteur et des arbres sont dépeints pour aplanir l'arrière-plan et le plan général de l'image. Dans les œuvres de Nakamura comme dans celles de Milne, les reflets sur l'eau agissent comme un dispositif de perspective. Il est difficile d'établir où et quand Nakamura a pu voir le travail de Milne pour la première fois, mais après sa mort, une invitation à une exposition de gravures de Milne organisée par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) en 1980 a été retrouvée dans ses papiers. Si Milne ne l'influence pas directement, Nakamura ressent certainement une affinité avec son œuvre.

AUTOMNE V.1950



Kazuo Nakamura, *Autumn* (*Automne*), v.1950
Huile sur panneau dur non altéré
61,1 x 48,3 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Automne est potentiellement la première nature morte peinte par Kazuo Nakamura. Créée alors qu'il étudie à la Central Technical School (CTS) de Toronto, cette œuvre représente une plante en pot ou un arbre, posé sur une table avec une vue de la forêt derrière. Souvent, les natures mortes jouent le rôle de pont entre le monde fabriqué par l'humain et le monde naturel, tout comme ici, où sont juxtaposées la plante domestique et la forêt sauvage.

Comme le veut la tradition de la nature morte, notamment telle qu'elle s'est développée en Europe au dix-septième siècle, *Automne* de Nakamura marque le passage du temps et agit tel un *memento mori*. La référence saisonnière du titre et le contraste entre le feuillage des conifères à l'arrière-plan et les branches dénudées de l'arbre en pot au centre de la composition évoquent le cycle de la vie, mais aussi un ordre sous-jacent plus permanent.

En fait, une étrange inversion se produit ici : tout comme dans les peintures de Tashme, le chaos apparent du monde naturel dissimule une structure sous-jacente subtile révélée par le motif[1]. Or, la nature morte est une expression beaucoup plus intime de ce thème et reflète les changements survenus dans la vie de Nakamura. Désormais installé à Toronto avec sa famille et se concentrant sur son métier, l'artiste peint *Automne* comme une sorte de soupir de soulagement, un moment de réflexion paisible. Toutefois, le contraste demeure entre notre réalité manufacturée et la nature, entre l'illusion de perfection brisée par la guerre et ce qu'offre la nature.

La table en bois sur laquelle repose l'arbre fruitier en pot est dessinée selon des lignes de perspective qui conduisent le regard du premier plan vers l'arrière-plan. Cette organisation semble plus contrôlée et mesurée que la forêt derrière ou que les branches de l'arbre en pot qui se croisent au hasard. Pourtant, un motif émerge dans le chaos apparent du feuillage, il est mis en évidence par les coups de pinceau horizontaux très structurés. L'arbre en pot se fond progressivement dans cette masse de feuilles.




GAUCHE : Paul Cézanne, *Maison en Provence*, v.1890, huile sur toile, 65,5 x 81,2 cm, Barnes Foundation, Philadelphia. DROITE : Kazuo Nakamura, *Still-Life* (*Nature morte*), 1959, huile sur carton, 33 x 24,1 cm, collection privée.

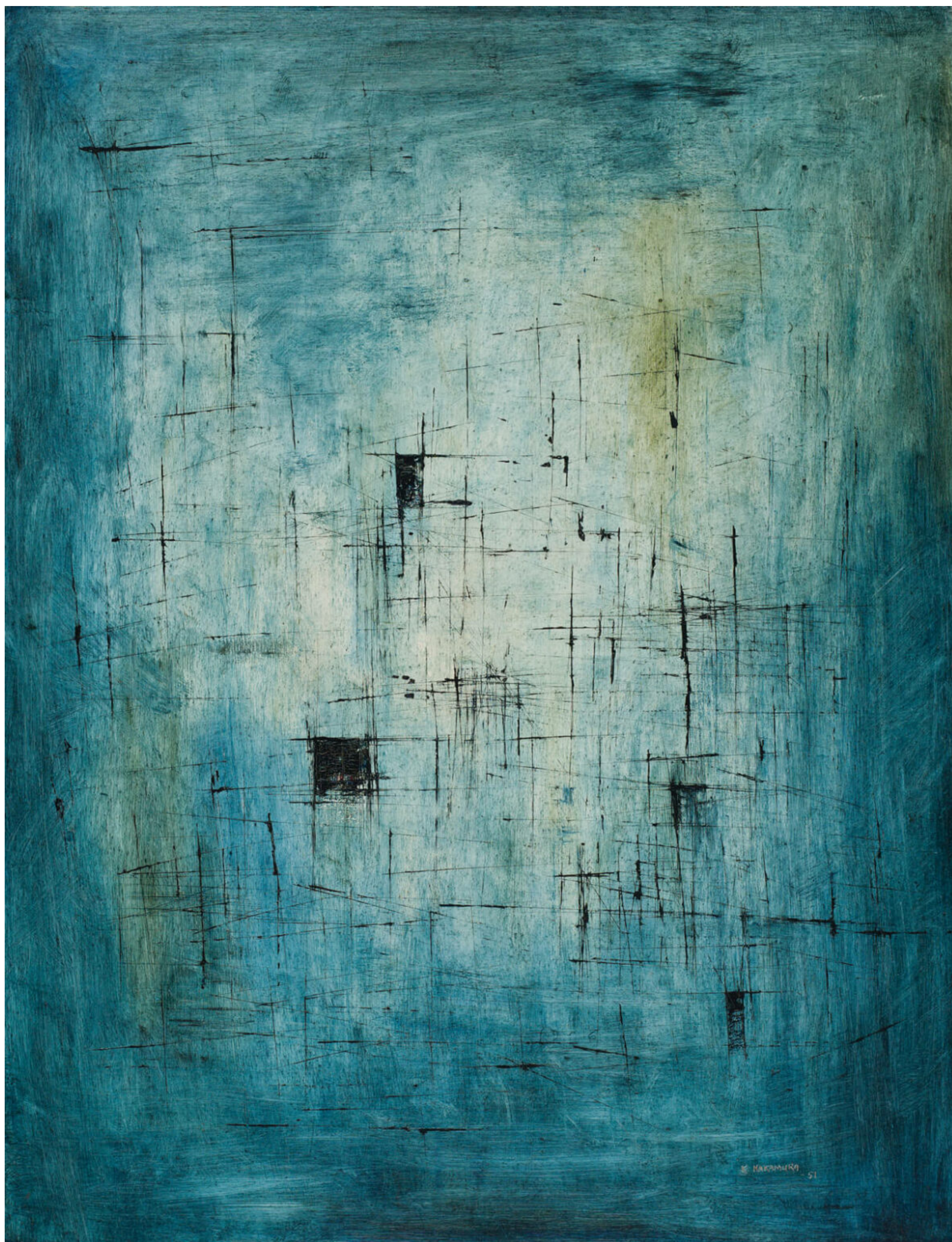
Sur le plan stylistique, le travail au pinceau à l'arrière-plan rappelle la facture de Paul Cézanne (1839-1906). Dans une lettre du 15 avril 1904, adressée à son confrère français Émile Bernard, Cézanne lui suggère de « traiter la nature au moyen du cylindre, de la sphère et du cône[2] » – en d'autres termes, de se servir de la géométrie pour trouver un ordre dans le monde naturel. Dans *Automne*, Nakamura adopte la technique typique de Cézanne, celle de jouer entre surface et profondeur, entre planéité et spacialité. Par exemple, il peint les objets comme les fruits, en partie ronds et en partie plats[3].

Automne semble également faire référence aux célèbres peintures d'arbres de Piet Mondrian (1872-1944), une influence que Nakamura reconnaît dans une

entrevue de 1979[4]. Par exemple, *De grijze boom* (*Arbre argenté*), 1911, de Mondrian, montre un arbre sans feuilles qui se fond progressivement dans l’espace environnant. Cette série d’œuvres linéaires mènent Mondrian à l’abstraction pure dans ses compositions néo-plastiques.

Tout au long des années 1950 et jusque dans les années 1960, Nakamura continue à peindre périodiquement des natures mortes, pour aboutir à une intrigante série d’œuvres représentant des objets en miroir, comme *Reversed Images* (*Images inversées*), 1965.

BRUME DU MATIN 1951



Kazuo Nakamura, *Morning Mist* (*Brume du matin*), 1951
Huile sur carton, 78,7 x 61 cm
Collection de John et Katia Bianchini

Brume du matin est un excellent premier exemple du dialogue continu qu'entretient Kazuo Nakamura avec la figuration et l'abstraction. Il s'agit principalement d'un dialogue, entre le monde visible et ses lois sous-jacentes, qui se manifeste en grande partie par des régularités. Ici, à travers la brume bleue et verte, nous apercevons les contours d'un paysage naturel ou urbain. Essentiellement, cette peinture conjugue deux manières émergentes chez Nakamura, son style de dessin d'une part, que l'on retrouve aussi dans *Trees* (*Arbres*), 1951, et la palette bleu-vert d'autre part, qui dominera l'ensemble de son œuvre peinte.

Brume du matin reprend là où *Autumn* (*Automne*), v.1950, s'arrête. Nous observons toujours une série de régularités, mais ici, l'intention semble plutôt la mise en évidence des motifs eux-mêmes. Étrangement, la brume rend ces motifs plus visibles en oblitérant les objets qui les produisent. Comme son titre l'indique bien, le tableau est une sorte de métaphore du voile de la nature dissimulant son ordre sous-jacent.



Katsushika Hokusai, *The Care-of-the-aged Falls in Mino Province [Mino no kuni Yôrô no taki]* (*Les chutes de Yoro dans la province de Mino [Mino no kuni Yôrô no taki]*), v.1832, estampe (*nishiki-e*), encre et couleur sur papier, 36 x 25,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Peu après son arrivée à Hamilton, Nakamura achète un livre sur l'art de Vincent van Gogh (1853-1890), livre qui pourrait avoir inspiré certains aspects de cette composition[1]. Van Gogh, avide collectionneur d'estampes japonaises, insère fréquemment dans ses œuvres des éléments empruntés à cette tradition. Nakamura, ayant feuilleté, enfant, les magazines d'art japonais de son oncle, connaît sans doute déjà ces œuvres. *Brume du matin* présente plusieurs caractéristiques des estampes japonaises, notamment les couleurs vertes, et surtout bleues, ainsi que la structure linéaire des traits arachnéens créés par l'utilisation de cartes à bords tranchants ou de rasoirs pour appliquer et étaler l'encre et la peinture. Un autre artiste canadien d'origine japonaise, Takao Tanabe (né en 1926), produit à l'époque des lignes en pattes de mouche similaires, comme on peut le voir dans *Mountain Landscape* (*Paysage montagneux*), 1952.

Certains auteurs ont noté que le système de fines lignes en forme de grille dans *Brume du matin* rappelle également les œuvres de l'artiste suisse Paul Klee (1879-1940)[2]. Pourtant, des années plus tard, lorsqu'on questionne Nakamura à propos de l'influence de Klee sur son travail, il nie connaître son œuvre et reconnaît encore moins son influence[3]. Comme le suggère Brian Grison, cette influence de Klee est peut-être indirecte. Le programme artistique de la Central Technical School (CTS), où il a étudié, est fortement imprégné par le Bauhaus, une institution artistique allemande où enseignait Klee. Et Virginia Luz (1911-2005), dont Nakamura a suivi les cours d'illustration à la CTS, recourait à un trait fin et à des lavis de couleur uniformes dans son travail, ce qui pourrait expliquer comment il en a eu connaissance[4].

Brume du matin préfigure les œuvres de la série Inner Structure (Structure intérieure) du milieu des années 1950, avec leurs couleurs appliquées de manière uniforme, principalement des verts et des bleus, et leurs lignes noires flottantes, sans lien avec un quelconque objet. Nakamura traite la ligne de façon similaire dans les sculptures en fil de fer qu'il réalise au début des années 1950. Et l'œuvre *Untitled* (*Sans titre*), vers les années 1950, pourrait facilement être confondue avec le motif linéaire qui se révèlerait dans *Brume du matin* une fois le brouillard dissipé.

COTEAU 1954



Kazuo Nakamura, *Hillside* (*Coteau*), 1954
Huile sur masonite
59,8 x 78,4 cm
Musée des beaux-arts du Canada

Coteau est l'une des premières œuvres que le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) a achetées de Kazuo Nakamura en 1955. Cette représentation d'une forêt dense sur le flanc d'une colline est une autre variante stylistique des explorations de l'artiste sur la frontière entre figuration et abstraction, et entre le monde des apparences et sa structure sous-jacente. *Coteau* combine audacieusement le travail du pinceau observé à l'arrière-plan d'*Autumn* (*Automne*), v.1950, et qui reviendra dans certains de ses paysages contemporains, notamment *Landscape, Green Hill-side* (*Paysage, coteau vert*), 1954, aux lignes arachnéennes de ses dessins et de la peinture *Morning Mist* (*Brume du matin*), 1951.

Dans cette composition, Nakamura semble essayer de juxtaposer une application de la couleur en touches rectilignes, s'inspirant sans doute des dernières œuvres de Paul Cézanne (1839-1906) comme *La Montagne Sainte-Victoire*, 1902-1904, et un trait qui cerne vaguement la couleur[1]. Dans cette

peinture, sa palette reste limitée à une très petite gamme de couleurs, principalement le vert, mais aussi un peu de bleu, et comme pour *Brume du matin*, elle présente une ressemblance frappante avec les verts et les bleus privilégiés par Vincent van Gogh (1853-1890) à la fin de sa carrière. Nakamura, admirateur de Van Gogh, s'est vraisemblablement inspiré de la couleur jaune de sa palette que l'on retrouve dans *Coteau*[2].





GAUCHE : Piet Mondrian, *Tableau nº 4 / Composition nº VIII / Composition 3*, 1913, huile sur toile, 95 x 80 cm, Kunstmuseum Den Haag, Pays-Bas. DROITE : William Ronald, *Untitled* (*Sans titre*), 1954, aquarelle et encre sur papier, 49,5 x 65 cm, collection privée.

Nakamura a mentionné avoir été influencé de façon importante par Piet Mondrian (1872-1944) dans les années 1950[3]. Et, peut-être est-ce une coïncidence si, dans *Tableau n° 4 / Composition nº VIII / Composition 3*, 1913, Mondrian jongle également avec la ligne et la couleur, la première encadrant librement la seconde. Les deux artistes ont volontairement fait évoluer leur art vers l'abstraction, Nakamura en démontrant une progression des périodes impressionniste à postimpressionniste puis cubiste[4]. Mondrian partage cette idée, même si son art est nourri des croyances de la théosophie selon lesquelles le monde matériel céderait la place à une réalité immatérielle et spirituelle. L'art de Nakamura, lui, s'inspire de la science, qui révèle l'ordre géométrique et mathématique sous-jacent de l'univers.

Bien que Nakamura soit connu, à ce stade de sa carrière, pour s'inspirer d'artistes européens, il crée *Coteau* à l'époque où naît le Groupe des Onze, et il est essentiel d'aussi tenir compte de ce contexte. À première vue, *Coteau* a l'apparence d'une œuvre informelle et gestuelle, ressemblant un peu à ce que créent les autres membres du groupe. Elle est pourtant fortement structurée et contenue, sans l'audace et la fougue de *Neon* (*Néon*), 1954-1955, d'Harold Town (1924-1990), ni même du plus discret *Untitled* (*Sans titre*), 1954, de William Ronald (1926-1998). Comme le note avec justesse l'auteur Rory Hinton :

> [Il s'ensuit que] curieusement, cette peinture des débuts prouve que Nakamura est à la fois le plus et le moins abstrait du Groupe des Onze. Il est le moins abstrait parce que, contrairement à ses contemporains abstraits, son travail ne représente pas son paysage psychologique intérieur de peintre. Et pourtant, c'est exactement pour cette raison que son œuvre est la plus abstraite, car elle cherche à représenter avec précision le paysage physique extérieur de la réalité abstraite[5].

En d'autres termes, l'abstraction de Nakamura vise à explorer la structure sous-jacente du monde visible, plutôt qu'à saisir des états émotionnels dans leur forme brute.

STRUCTURE INTÉRIEURE 1956



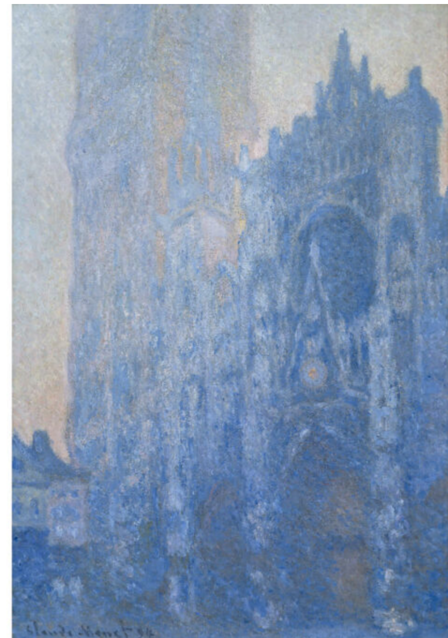
Kazuo Nakamura, *Inner Structure* (*Structure intérieure*), 1956
Huile sur panneau, 60,8 x 78,8 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Structure intérieure présente un motif apparemment chaotique de lignes dans un champ bleu nébuleux. L'œuvre fait partie d'un ensemble de pièces, connues sous le nom de série Inner Structure (Structure intérieure), qui sont de composition et de couleurs similaires, bien qu'à l'occasion, Kazuo Nakamura peigne ces lignes sur un fond orange et jaune, comme dans *Inner Movement* (*Mouvement intérieur*), 1954. Ces œuvres distillent l'essence de ce qui est suggéré dans des compositions comme *Autumn* (*Automne*), v.1950, *Morning Mist* (*Brume du matin*), 1951, et *Hillside* (*Coteau*), 1954 – la structure interne de la nature[1] – que Nakamura explore en suivant une progression stylistique naturelle de la figuration à l'abstraction. *Structure intérieure* représente donc une sorte d'aboutissement, ou du moins un reflet de ses recherches jusque-là.

Le tableau exprime l'intérêt qu'a Nakamura pour la fondation structurelle de l'univers en mouvement, comme en témoigne une de ses remarques en 1993 : « nous vivons à une époque où nous pouvons voir une structure, une structure basée sur la structure atomique et le mouvement[2]. » Que le mouvement

constitue une composante de ces œuvres est explicite dans le titre de *Mouvement intérieur*. Ici, l'abstraction permet à Nakamura de masquer les éléments de surface pour tenter de capter, dessous, les atomes en mouvement.





GAUCHE : Kawabata Gyokushō, *Traveling by Moonlight* (*Voyage au clair de lune*), v.1900, feuillet d'album, encre et couleur sur soie, 36,8 x 27,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. DROITE : Claude Monet, *La cathédrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane à l'aube*, 1894, huile sur toile, 106,1 x 73,9 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Le flou envoûtant des couleurs et des lignes dans *Structure intérieure* rappelle notamment les effets atmosphériques de la série des Cathédrales de Rouen – un ensemble de tableaux de Claude Monet (1840-1926) qui représentent principalement la façade de la cathédrale Notre-Dame-de-Rouen – ou encore les paysages de peintres japonais comme Kawabata Gyokushō (1842-1913). Bryce Kanbara note que Nakamura « a conservé des coupures de presse pliées de photos de tableaux impressionnistes français représentant la cathédrale Notre-Dame et de peintures de paysages japonais du vingtième siècle[3]. » La brume des façades de Monet et les paysages de Gyokushō témoignent du passage du temps et des effets de la lumière sur le monde visible, tout comme sont également temporels les efforts de Nakamura pour saisir des atomes en mouvement.

Structure intérieure témoigne encore de la forte influence de Piet Mondrian (1872-1944). Sa toile *Composition de lignes et couleur : II*, 1913, présente un motif linéaire dont la structure est plus resserrée que celle de Nakamura[4]. L'artiste néerlandais finit par aspirer à un degré supérieur de clarté et de simplicité géométriques, qui, selon Nakamura, n'est plus une réalité à l'ère atomique.

Les toiles de la série String (Ficelle), qui suivent celles de Structure intérieure, marquent un autre écart stylistique, mais dans une certaine mesure, elles sont reliées et représentent une étape supplémentaire dans la quête de Nakamura pour révéler l'essence de la structure de notre univers visible. En 1961, il compose une dernière peinture de la série Structure intérieure, fusionnant le champ blanc cassé des tableaux de Ficelle avec une structure linéaire, bien que plus compacte, poursuivant ainsi le dialogue continu entre ses différentes manières.

ONDES INFINIES 1957



Kazuo Nakamura, *Infinite Waves* (*Ondes infinies*), 1957
Huile sur ficelle sur toile
94,1 x 101,7 cm
The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa

Ondes infinies est une toile monochrome crème foncé traversée par une série de lignes horizontales très rapprochées. Kazuo Nakamura considère cette œuvre comme sa « peinture la plus extrême[1] ». Les critiques et les historiens s'accordent eux aussi pour dire qu'*Ondes infinies*, ainsi que les autres tableaux de la série String (Ficelle) créés entre 1955 et 1965, constituent sa production artistique la plus radicale. Par contre, ce sont les paysages qu'il crée à la même période, tels que *Lakeside, Summer Morning* (*Bord de lac, matin d'été*), 1961, qui sont les plus populaires auprès du public et des collectionneurs.

Ondes infinies s'inspire de la technique de Nakamura qui utilise parfois une ficelle trempée dans l'encre pour réaliser ses dessins, comme on peut par exemple le voir dans *Trees* (*Arbres*), 1951. À propos du processus de création d'*Ondes infinies*, l'artiste déclare : « Dans cette peinture, il s'agit de coller du fil sur la toile, puis de peindre du blanc sur toute la surface et, quand c'est sec, vous y mettez une couleur et à vrai dire, c'est tout[2]. » On ne sait pas exactement combien d'œuvres compte la série Ficelle; *Ondes infinies* est l'exemple le plus souvent cité et le plus fréquemment reproduit qui figure d'ailleurs sur une photographie bien connue de Nakamura dans son atelier.

Bien que les compositions de Ficelle soient les « plus extrêmes », c'est-à-dire qu'elles réduisent tout en une unité de base – en l'occurrence, les lignes – et adoptent une coloration monochrome quasi uniforme, elles constituent néanmoins un prolongement de son travail antérieur et des paysages qu'il peint parallèlement. Même la couleur des paysages, à la limite du monochrome, est appliquée par petits coups de pinceau uniformes.


Kazuo Nakamura, *Trees* (*Arbres*), 1951, encre sur papier, 38,1 x 55,9 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

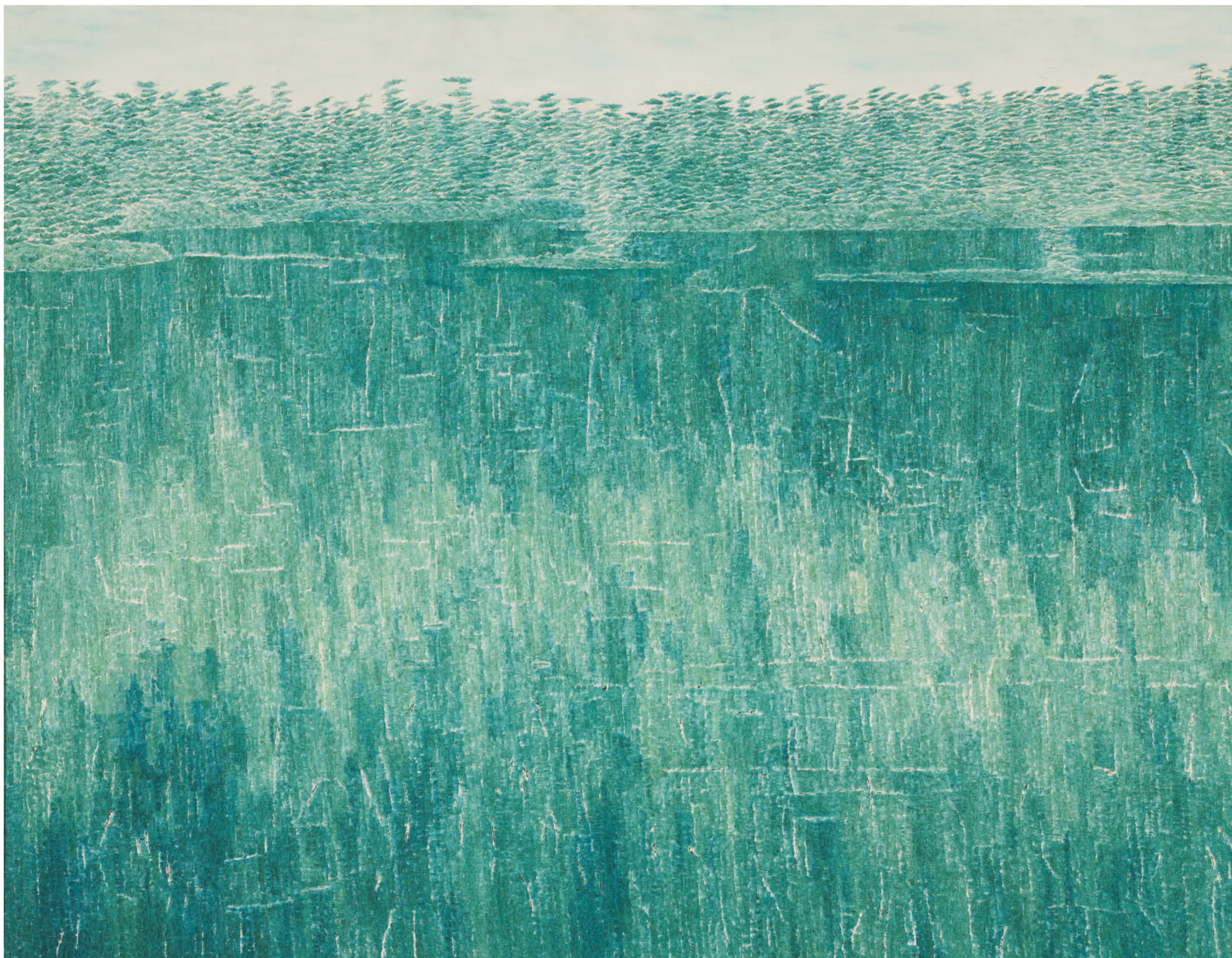
La signification des peintures Ficelle est ambiguë. Le conservateur Dennis Reid les décrit comme « magnifiquement profondes […] des images expansives, infiniment subtiles […] sans limite de sens[3] ». Rory Hinton a écrit, aussi récemment qu'en 2013, que « lorsque Kazuo Nakamura a eu fini de peindre les toiles de Ficelle [comme *Ondes infinies*], il a commencé une révolution qui a aboli la ligne de démarcation entre la peinture et la physique[4] ». Bien qu'un peu exagérée, c'est une opinion avec laquelle Nakamura aurait probablement été d'accord. D'ailleurs, lorsque Joan Murray lui demande en 1979 : « Si vous deviez définir votre propre travail, avez-vous l'impression que vous agissiez plutôt comme un peintre scientifique, même à cette époque? », il a répondu : « Je crois que oui. J'ai l'impression qu'en tant que peintre, je pourrais peindre dans le domaine de la physique, par exemple[5]. »

Les spéculations quant aux sources d'inspiration spécifiques d'*Ondes infinies*, et des toiles de Ficelle en général, vont de l'incorporation de la couleur blanche dans le symbolisme japonais, à une réponse aux photographies contemporaines capturant les traces de particules subatomiques, telles que reproduites dans *Scientific American*. Le conservateur et critique Ihor Holubizky raconte que lors d'une conversation avec Nakamura, l'artiste « a fait part d'une révélation et d'une impression d'affinité en voyant des photographies scientifiques de tracés de particules subatomiques alors qu'il travaillait sur les peintures de Ficelle – le monde de la nature jusqu'alors invisible[6] ». L'utilisation du mot « ondes » dans *Ondes infinies* pourrait donc faire référence à la

physique et à la théorie ondulatoire de la matière proposée pour la première fois en 1924 par Louis de Broglie.

Quelle que soit leur origine, ces peintures de Nakamura sont à l'avant-garde d'une mouvance vers la peinture monochrome, rejoignant les rangs des White Paintings (Peintures blanches) de Robert Rauschenberg (1925-2008) et des Achromes de Piero Manzoni (1933-1963).

AOÛT, REFLETS DU MATIN 1961



Kazuo Nakamura, *August, Morning Reflections* (*Août, reflets du matin*), 1961
Huile sur toile
93,7 x 121,5 cm
Musée des beaux-arts du Canada

Août, reflets du matin est un exemple remarquable des peintures de paysages emblématiques de Kazuo Nakamura. Ce corpus devient ce que Lillian, sa femme, appelle à la fin de sa carrière ses œuvres « gagne-pain », car elles sont toujours en demande et se vendent bien[1]. *Août, reflets du matin* dépeint la vue d'un lac qui s'étend au loin jusqu'à la forêt sur le rivage, sa complexité provient du délicat motif que forme le reflet des arbres et du ciel dans l'eau. Le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) a acheté cette œuvre l'année où elle a été peinte.

Pour la plupart, ces paysages sont plus naturalistes que réalistes, Nakamura les ayant peints à partir du souvenir de sites qu'il a visités plutôt qu'en cherchant à représenter un lieu spécifique[2]. Occasionnellement, il fait référence à un endroit précis, comme dans *Lake, B.C.* (*Lac, C.-B.*), 1964, mais même dans ce cas, les points de repère identifiables ne sont pas suffisants pour pouvoir déterminer l'emplacement exact.

Nakamura peint des paysages depuis son internement et cette composition emprunte beaucoup aux conventions de cette période. La ligne d'horizon en hauteur et le traitement des reflets dans *Août, reflets du matin* sont vraisemblablement hérités des paysages du temps de Tashme tels que *Twelve Mile Lake* (*Lac de douze milles*), 1944. À partir de 1960, les reflets sur l'eau prennent une importance croissante en tant que symboles d'une réalité autre, cachée du monde visible. Nakamura inclut explicitement le mot « reflets » dans le titre de ses toiles de paysages, et ces « reflets » deviennent ultérieurement un thème dominant dans ses natures mortes et ses peintures de bloc comme *Structure, Two Horizons* (*Structure, deux horizons*), 1964.



Kazuo Nakamura, *Blue Reflections* (*Reflets bleus*), 1965, huile sur toile, 86,3 x 114,3 cm, Collection d'Andrew Rookley, Ontario.

On retrouve ici encore la couleur bleu-vert caractéristique de l'artiste, qui marie le vert luxuriant du feuillage au bleu de l'eau, puis du ciel. Cette palette est typique de l'ensemble de paysages auquel appartient *Août, reflets du matin*[3]. Certains, comme celui-ci, tendent davantage vers le vert, alors que c'est le bleu qui domine dans d'autres, comme dans *Blue Reflections* (*Reflets bleus*), 1965. Le résultat est presque monochromatique, une qualité que Nakamura attribue à l'art japonais[4]. La technique de Nakamura – application légère de courtes touches de couleur – combinée aux zones nues de la toile apprêtée crée des variations de couleurs remarquables.

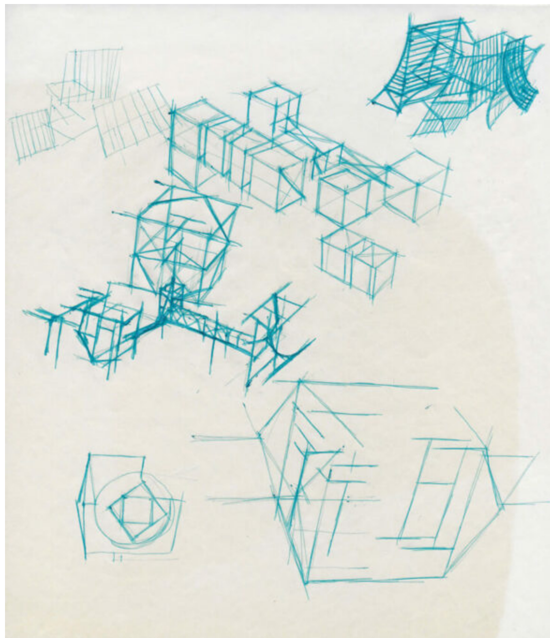
La lumière dans ces paysages est entièrement générée par les pans de canevas exposé. Bien qu'unique dans son style, l'œuvre suggère une fusion de la technique impressionniste française avec le symbolisme chromatique de l'art japonais. Le bleu représente la pureté, le calme et la sérénité, alors que le vert symbolise la vitalité, la croissance et l'énergie, ainsi que l'éternité. L'emploi conjoint du bleu et du vert peut s'expliquer par le fait qu'en japonais, les mots désignant ces couleurs sont souvent employés de manière interchangeable. Nakamura a peut-être aussi eu à l'esprit les *aizuri-e*, telles que celles réalisées par Katsushika Hokusai (1760-1849), qui sont des estampes japonaises recourant principalement à l'encre bleue, notamment du bleu de Prusse importé d'Europe. Le blanc du ciel fait possiblement référence à la pureté.

GALAXIES 1964



Kazuo Nakamura, *Galaxies*, 1964
Acier inoxydable
305 x 305 x 305 cm
Aéroport international Pearson de Toronto

Commandé par l'aéroport international Pearson de Toronto, *Galaxies* est le premier de deux projets publics réalisés par Kazuo Nakamura et une rare exposition publique de sa sculpture. Il s'agit de deux structures métalliques ouvertes en forme de grilles linéaires et suspendues au plafond, chacune comportant un noyau central duquel émerge une série de bras. L'œuvre est décrite initialement comme comportant un éclairage au sol qui génère des ombres au plafond, mais le plafond de l'emplacement original ne se prêtait pas à une telle installation. Les deux galaxies sont des miroirs l'une de l'autre, tout comme les reflets sur le lac dans les paysages que Nakamura a commencé à peindre seulement quelques années auparavant.




GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Sketches for Galaxies* (*Esquisses pour Galaxies*), v.1963, stylo et encre sur papier, Christopher Cutts Gallery, Toronto. DROITE : Kazuo Nakamura, *Untitled* (*Sans titre*), vers les années 1950, tiges en acier, 27,2 x 12 x 10,5 cm, collection privée.

Depuis le début des années 1950, Nakamura s'adonne régulièrement à la sculpture, mais des œuvres telles que *Untitled* (*Sans titre*), vers les années 1950, sont rarement exposées. Il produit deux types de sculptures : l'un fait de fil métallique sur une base d'Hydrocal, l'autre composé d'une série de blocs empilés fabriqués en Hydrocal. Accepter une commande publique et travailler à une échelle beaucoup plus grande qu'à l'habitude devait être flatteur, mais intimidant pour Nakamura[1]. Il opte pour une version agrandie de ses sculptures de fil métallique, car elles peuvent se transposer en de plus gros tubes de métal qu'il découpe dans son atelier et soude ensuite sur place. Ce qu'il n'a toutefois pas prévu, c'est la controverse qui entoure éventuellement l'ensemble de la commande, lorsque des questions ont été soulevées quant au bien-fondé de dépenser autant de fonds publics pour décorer un aéroport.

Les origines de *Galaxies* sont intrigantes et variées. D'abord, certaines des esquisses préparatoires suggèrent que la sculpture est possiblement une version tridimensionnelle des œuvres de la série Inner Structure (Structure intérieure). Il se peut également que l'artiste se soit inspiré d'échafaudages de ponts – Nakamura ayant réalisé un certain nombre de dessins de ponts dans les années 1950, comme *Bridges Winter* (*Ponts l'hiver*), 1953. De même, il s'est intéressé aux treillis métalliques des radiotélescopes; des coupures de journaux sur le sujet ont été retrouvées dans ses papiers au moment de sa mort. Nakamura décrit *Galaxies* comme « un système stellaire en spirale avec des noyaux centraux et des bras qui émergent dans l'immensité de l'espace[2] ». Lors de son installation, certains observateurs ont noté que cette sculpture présentait également « une ressemblance avec la charpente d'un ancien avion à la mode des frères Wright[3] ». Malheureusement, *Galaxies* n'est actuellement plus exposée à l'aéroport international Pearson de Toronto.

IMAGES INVERSÉES 1965

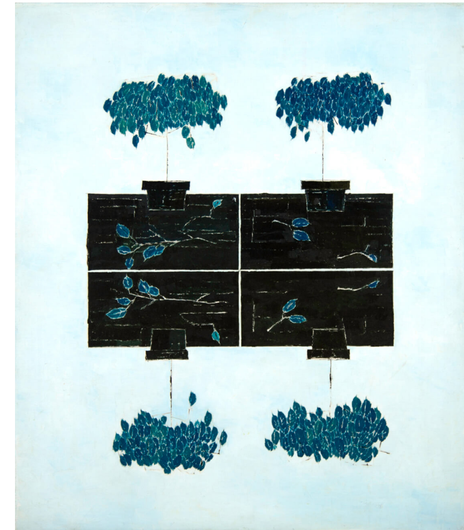


Kazuo Nakamura, *Reversed Images* (*Images inversées*), 1965
Huile sur toile, 81,3 x 86,4 cm
Collection privée

Images inversées de Kazuo Nakamura préfigure ses œuvres abstraites tardives, marquées par une utilisation exclusive de la géométrie et des mathématiques. Dans cette représentation de fruits verts, composée de deux poires et trois pommes disposées sur deux lignes en image miroir contre un fond bleu foncé, l'artiste se trouve à un point tournant de sa pratique picturale. Il jette un regard rétrospectif vers ses tableaux antérieurs de paysages et de natures mortes à travers des œuvres comme *Untitled* (*Sans titre*), 1964, qui reproduit en miroir l'arbre en pot de *Autumn* (*Automne*), v.1950. Ici, la sobriété de l'arrière-plan avec sa coloration d'un bleu profond, la symétrie élémentaire, l'isolement des éléments figuratifs et la disposition des fruits tel un motif distillent ce qui est à

venir dans des œuvres telles que *Suspension 5*, 1968, *Spatial Concept, Geometry* (*Concept spatial, géométrie*), 1968, et la série Number Structure (Structure numérique).

De nombreuses œuvres de Nakamura comportent un élément en miroir, qu'il s'agisse de reflets sur l'eau ou d'un doublement, comme dans cette peinture. Les miroirs que l'on retrouve dans la nature sont souvent déformants; par exemple, lorsque l'eau est calme, la surface de l'eau peut allonger et distordre les reflets. L'image que nous voyons n'est pas réelle. Plus encore, l'eau elle-même dissimule. Les vues de lacs de Nakamura, où l'eau est habituellement l'élément dominant, suggèrent qu'il interprète les reflets de cette manière. Sous la surface, nous ne voyons qu'un aperçu imparfait de l'ordre secret de la nature. Des tableaux comme *Images inversées*, entièrement concentrés sur l'effet miroir, semblent confirmer cette idée. Ici, l'artiste soulève le voile de la nature et commence à en exposer les fondements.



Kazuo Nakamura, *Untitled* (*Sans titre*), 1964, huile sur toile, 71,1 x 61 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Quelles réalités les tableaux de Nakamura cachent-ils? *Images inversées* montre une nature mise à nu sous forme de poires et de pommes, peut-être est-ce un clin d'œil à Paul Cézanne (1839-1906), qui a notoirement peint ces fruits. Pourtant, c'est dans le bleu foncé du fond que le tableau dissimule son mystère. Cet écran bleu peut être interprété comme de l'eau ou comme le ciel nocturne qui tombe au crépuscule ou qui se lève à l'aube – ou les deux, comme la double séquence de fruits peut le suggérer. Nous voyons distinctement les fruits de la nature, mais pas encore les régularités et les suites numériques qui leur ont donné naissance.

Dans la culture japonaise, les miroirs symbolisent les dieux, le plus souvent Amaterasu, déesse du soleil et de l'univers. Malgré le peu d'intérêt de Nakamura pour le spiritualisme, il est impossible qu'il n'en soit pas conscient. D'une façon plus générale, au Japon, le miroir est un symbole de vérité et de sagesse.

Les miroirs sont également un thème populaire dans la science-fiction, notamment la notion d'univers miroir ou d'univers parallèles. Il est fort possible que Nakamura fasse référence à une telle idée. Il pourrait également évoquer le théorème de Noether. En 1915, le mathématicien allemand Emmy Noether a formalisé une preuve démontrant que l'univers se compose d'une série de symétries fondamentales en physique. C'est un concept connu sous le nom de translation spatiale qui dit, par exemple, qu'une action effectuée dans une partie de l'espace donnera le même résultat dans une autre partie de l'espace. Dans les années 1950 et 1960, les pages de *Scientific American*, dont Nakamura est un lecteur avide, regorgent de références à la symétrie. Il est d'ailleurs significatif qu'il ait conservé un article de ce magazine sur la découverte de particules subatomiques jumelles.

STRUCTURES DE TOURS 1967



Kazuo Nakamura, *Tower Structures* (*Structures de tours*), 1967
Béton, 77,5 x 19,1 x 19,1 cm
Lieu non établi

L'œuvre *Structures de tours* est formée d'un groupe de piliers en béton constitués de blocs trapus empilés verticalement, laissant voir des intervalles encastrés et comportant quelques petites saillies symétriques sur certains des blocs. Elle s'inscrit dans le prolongement des toiles de la série Block (Bloc) de Nakamura, qui remontent au début des années 1950, dont *Block Structure* (*Structure de blocs*), 1956, est un exemple caractéristique, et fait également partie d'une série de sculptures empilées entreprise vers le milieu des années 1950. *Structures de tours* est l'une des dernières sculptures de ce type réalisées par l'artiste.

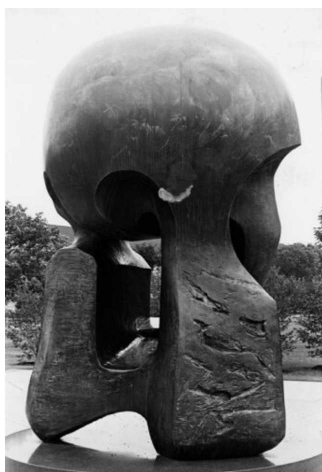
À propos de sa sculpture, Nakamura ne donne qu'une seule entrevue, en 1967. Dans un très rare moment où il parle d'une œuvre spécifique, il dit à propos de *Structures de tours* :

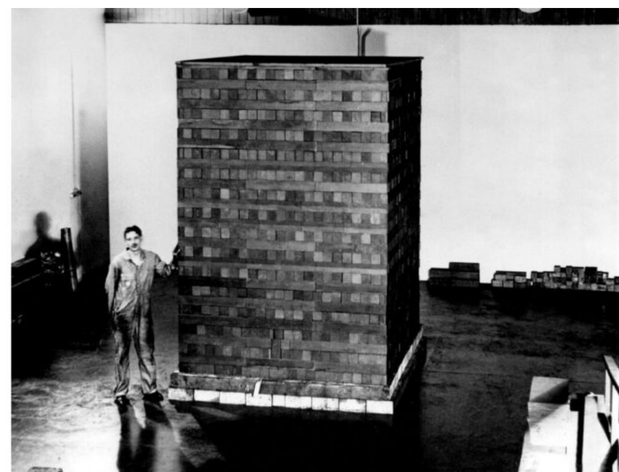
> Ma préoccupation dans la sculpture, comme dans ma peinture structurelle, est la particule atomique qui est en mouvement perpétuel dans l'espace. Là où la perfection non naturelle est statique, l'imperfection naturelle implique le mouvement. Mes structures de tours sont imparfaites. Leurs

> surfaces en béton naturel conservent les imperfections (et donc le mouvement) du matériau lui-même, que détruirait le polissage. Elles se déplacent dans l'espace au rythme d'une légère asymétrie, comme un déplacement constant et subtil des bandes ou des blocs qui les composent. Ces formes géométriques simples, dépourvues de toute décoration « d'époque », sont toujours intemporelles par essence. Si, pour moi, ces structures semblent projeter notre époque vers l'avenir dans un environnement de tours superposées, pour d'autres, elles peuvent évoquer les reliques d'un passé ancien. Dans un cas comme dans l'autre, il est évident que je travaille avec des échos structurels architecturaux. Depuis 1958, j'alterne des formes angulaires ouvertes avec des constructions en bloc : même en peinture, j'utilise un trait en forme de bloc. Et même si je travaille « petit », j'essaie d'atteindre, par des proportions correctes, une maîtrise architecturale de l'espace[1].

Avec son habituelle concision, Nakamura propose ici des lectures multiples et complémentaires de l'œuvre *Structures de tours*.

Cette sculpture fait peut-être référence aux piles nucléaires, la plus célèbre étant celle qui a été construite à Chicago en 1942 et qui a généré, le 2 décembre de la même année, la première réaction en chaîne auto-entretenue d'origine humaine nécessaire à la production d'énergie nucléaire. Nakamura réalise cette sculpture en 1967, année du vingt-cinquième anniversaire de l'essai. Il connaît probablement la sculpture *Nuclear Energy* (*Énergie nucléaire*), 1964-1966, d'Henry Moore, qui a été installée sur le site en guise de commémoration et dont un modèle est conservé à Hiroshima. *Structures de tours* a également une qualité étrangement surréaliste qui rappelle les paysages urbains dévastés d'Hiroshima et de Nagasaki, où seules quelques structures sont restées debout après les explosions atomiques d'août 1945.



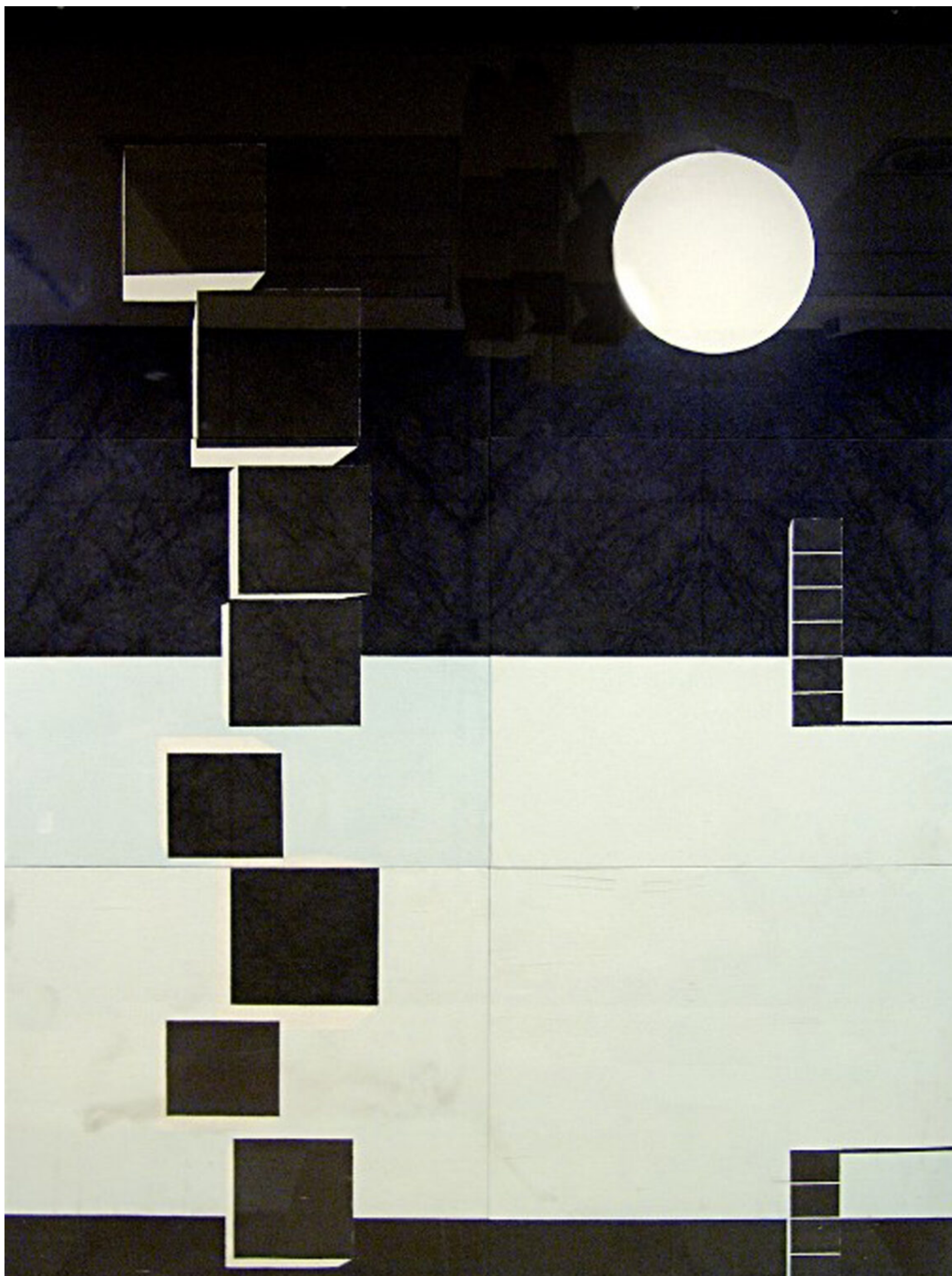


GAUCHE : Henry Moore, *Nuclear Energy* (*Énergie nucléaire*), 1964-1966, bronze et pierre, 121 x 243 cm, University of Chicago. DROITE : Chicago Pile-1 (briques de graphite), 1942, département de l'énergie des États-Unis.

Les surfaces des sculptures de Nakamura sont intentionnellement imparfaites et peu polies, peut-être inspirées par l'idée néo-platonicienne que le monde physique est le reflet imparfait d'un monde aux formes idéales. Jerrold Morris, le marchand de Nakamura, déclare en 1965 que l'art de son client « continue la quête entamée par les philosophes grecs à la poursuite du terrain mouvant entre l'esprit et la matière[2] ». Son art peut également incarner l'esthétique japonaise de l'impermanence et de l'imperfection, rendue célèbre par le romancier Jun'ichirō Tanizaki dans son essai *Éloge de l'ombre*, 1933[3]. Comme en fin de compte, toutes ces lectures se rapportent à la condition humaine, il est peu probable que la qualité anthropomorphique de ces tours ait échappée à Nakamura.

Peut-être Nakamura devient-il de plus en plus conscient du passage du temps et adoucit-il sa position critique sur la nature humaine. Peut-être accepte-t-il dorénavant les imperfections humaines comme une étape nécessaire dans la recherche de la perfection – la connexion humaine à l'universel – une idée qu'il exprime en peignant à la main les chiffres et leurs grilles dans la série Number Structure (Structure numérique).

DEUX HORIZONS 1968



Kazuo Nakamura, *Two Horizons* (*Deux horizons*), 1968
Huile sur toile
261,6 x 196,9 cm
Collection d’œuvres d’art du gouvernement de l’Ontario, Toronto

Deux horizons est la deuxième commande publique de Kazuo Nakamura (la première étant *Galaxies*, 1964), parrainée en 1966 par le gouvernement de l'Ontario et installée en 1968 dans l'édifice Macdonald à Queen's Park à Toronto, où elle se trouve encore aujourd'hui[1]. La toile est grossièrement divisée en deux moitiés, dans le haut, une partie bleu marine foncé et, dans le bas, une partie blanche. Tout le côté gauche est habité de grands cubes et de carrés disposés verticalement et qui donnent l'impression de basculer sur le fond blanc, alors que sur l'arrière-plan bleu, ils paraissent flotter vers le haut. Le côté droit de l'œuvre présente deux séries de carrés plus petits, soigneusement empilés tandis qu'un cercle blanc se détache en haut à droite.

Deux horizons est la dernière et la plus grande des peintures et sculptures de la série Block (Bloc), dont la création remonte à 1953 (*Prairie Towers* (*Tours des prairies*), 1956, en est l'un des premiers exemples). Les peintures métaphysiques créées par Giorgio de Chirico (1888-1978) dans les années 1910 sont souvent citées comme source d'inspiration[2]. Toutefois, les blocs de Nakamura témoignent plus vraisemblablement de l'influence de Ben Nicholson (1894-1982) et de Paul Nash (1889-1946), deux artistes que Nakamura apprend à connaître à la Central Technical School (CTS) de Toronto, où ses professeurs sont principalement des artistes formés en Grande-Bretagne. Nakamura apprécie le travail de Nicholson et l'on peut considérer que les œuvres abstraites et épurées de l'artiste anglais s'apparentent aux œuvres de la série Bloc[3]. Tout est légèrement décalé, imparfait : les formes géométriques sont dessinées avec des lignes qui ne sont pas vraiment droites ou des courbes qui ne sont pas tout à fait régulières. Dans les tableaux de Nash de la fin des années 1920 et 1930, on retrouve les environnements irréels également suggérés dans la série Bloc de Nakamura.



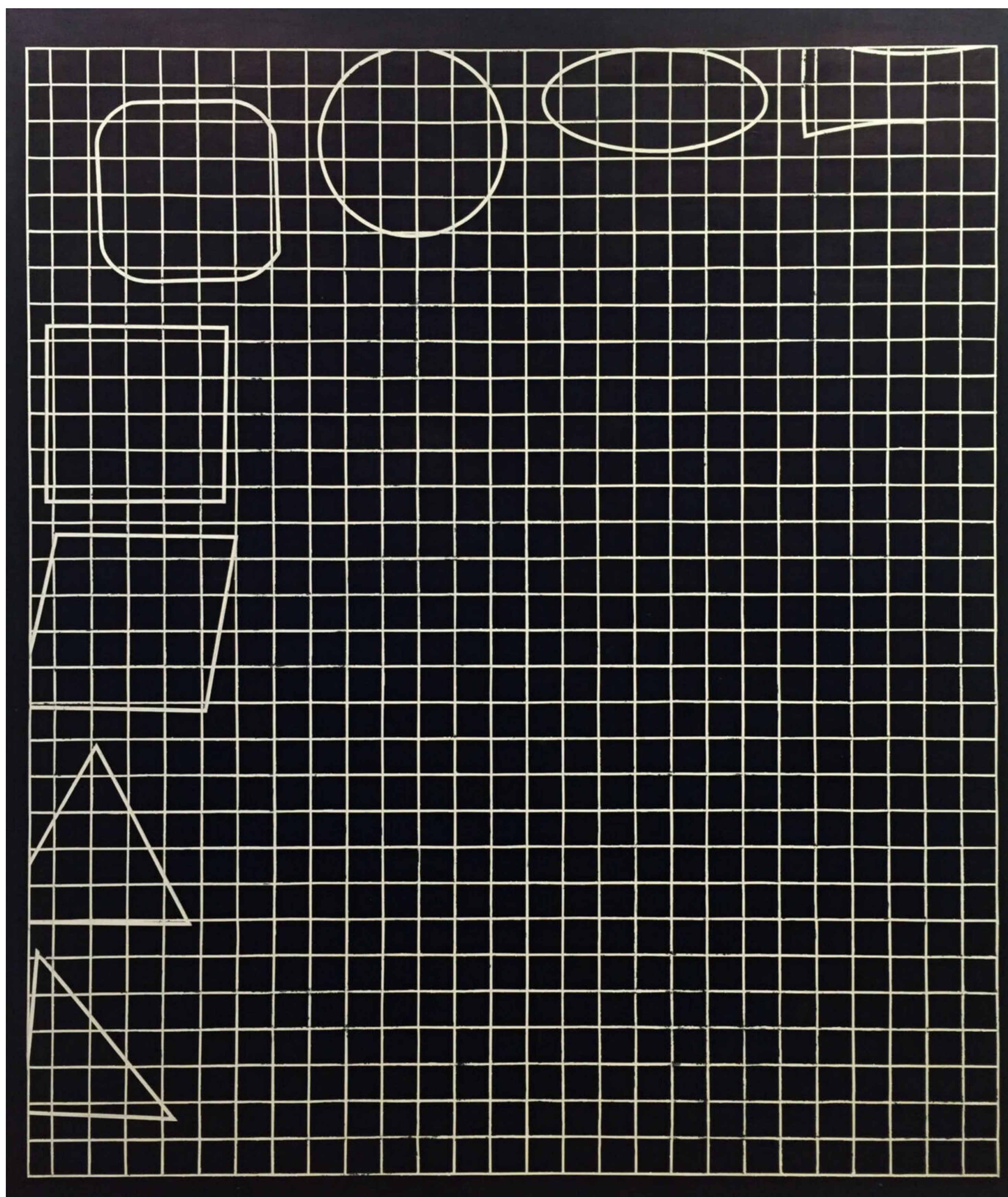
Kazuo Nakamura, *Prairie Towers* (*Tours des prairies*), 1956, huile sur masonite, 86,5 x 122,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Ce que présente *Deux Horizons* – et ce qui est généralement vrai pour toutes les peintures de la série Bloc –, c'est le monde visuel que nous connaissons, mais sans la nature, ainsi, ne demeurent que nos suppositions et nos conceptions du monde. Ces dernières, nous dit Nakamura, ne sont pas absolument correctes; elles sont même parfois contradictoires. Il exprime cette idée en 1959, lorsqu'il décrit *Tours des prairies* comme « un paysage de structures abstraites transformé et fondé sur la forme extérieure actuelle d'ordre et sur les concepts de fonction et de but afin d'abriter les mécanismes complexes résultant de l'observation et de l'application croissantes de diverses sciences par l'être humain[4] ».

Le recours à l'effet miroir dans *Deux horizons* vire le monde à l'envers, comme pour montrer qu'aux niveaux macro et microscopique, il n'y a ni haut, ni bas.

D’une manière assez fascinante, Nakamura nous dit que nous vivons dans un monde aux dimensions multiples, dans lequel les trois dimensions que nous connaissons existent parmi d’autres, un monde « créé par l’observation croissante de l’espace par l’humanité[5] ». À l’époque, cette idée aurait trouvé un large écho, car tous les journaux et revues ont relaté la première sortie dans l’espace en 1965, ainsi que les missions Apollo qui ont amené le premier homme sur la lune en 1969.

CONCEPT SPATIAL, GÉOMÉTRIE 1968



Kazuo Nakamura, *Spatial Concept, Geometry* (*Concept spatial, géométrie*), 1968
Huile sur lin, 127 x 106,7 cm
Christopher Cutts Gallery, Toronto

Concept spatial, géométrie capture les deux philosophies de Nakamura, celle de l'art et celle de la science. Le tableau est un quadrillé blanc sur fond noir. Des

formes géométriques bidimensionnelles (dont certaines ont été recadrées), qui vont du triangle au cercle en passant par le carré, partent du coin inférieur gauche et se déplacent en hauteur, le long du côté gauche et puis vers la droite, suivant la bordure supérieure. Le quadrillé blanc fait allusion à l'intérêt de l'artiste pour la grille en tant qu'outil incontournable en art et en science, et les formes géométriques illustrent son interprétation de l'histoire de l'art, de la Renaissance aux temps modernes[1]. Peinte en 1968, cette œuvre emblématique est accrochée dans le salon de Nakamura pendant les dernières années de sa vie.

Dans le cadre d'une entrevue en 1972, la personne qui le questionne passe la remarque suivante à propos de *Concept spatial, géométrie* : « Cela ressemble presque à un graphique des formes prises par l'art occidental, n'est-ce pas? » À quoi Nakamura répond, « ce n'est pas seulement cela, mais aussi ce qui s'est passé en science; c'est-à-dire le retour aux bases qui sont fondées sur les formes issues de la géométrie[2] ». Il explique que les formes géométriques ascendantes représentent l'éloignement progressif de notre perception tridimensionnelle et terrestre du monde, définie d'abord par la Renaissance et représentée par le triangle. Viennent ensuite le losange – le carré incliné – qui correspond au moment où l'impressionnisme se combine à l'influence de l'art japonais, puis le carré, qui réfère au cubisme. L'humanité prend ensuite un virage (littéralement dans le tableau), avec l'octogone et le cercle, qui symbolisent l'essor de l'art abstrait. En science, ces formes marquent l'abandon progressif de la gravité par l'humanité, celle-ci découvrant que tout dans l'univers est circulaire. Selon Nakamura, l'alunissage marque le moment où nous atteignons l'ellipse, puis le voyage continue, au-delà du cadre et des limites de notre coin d'univers[3] .

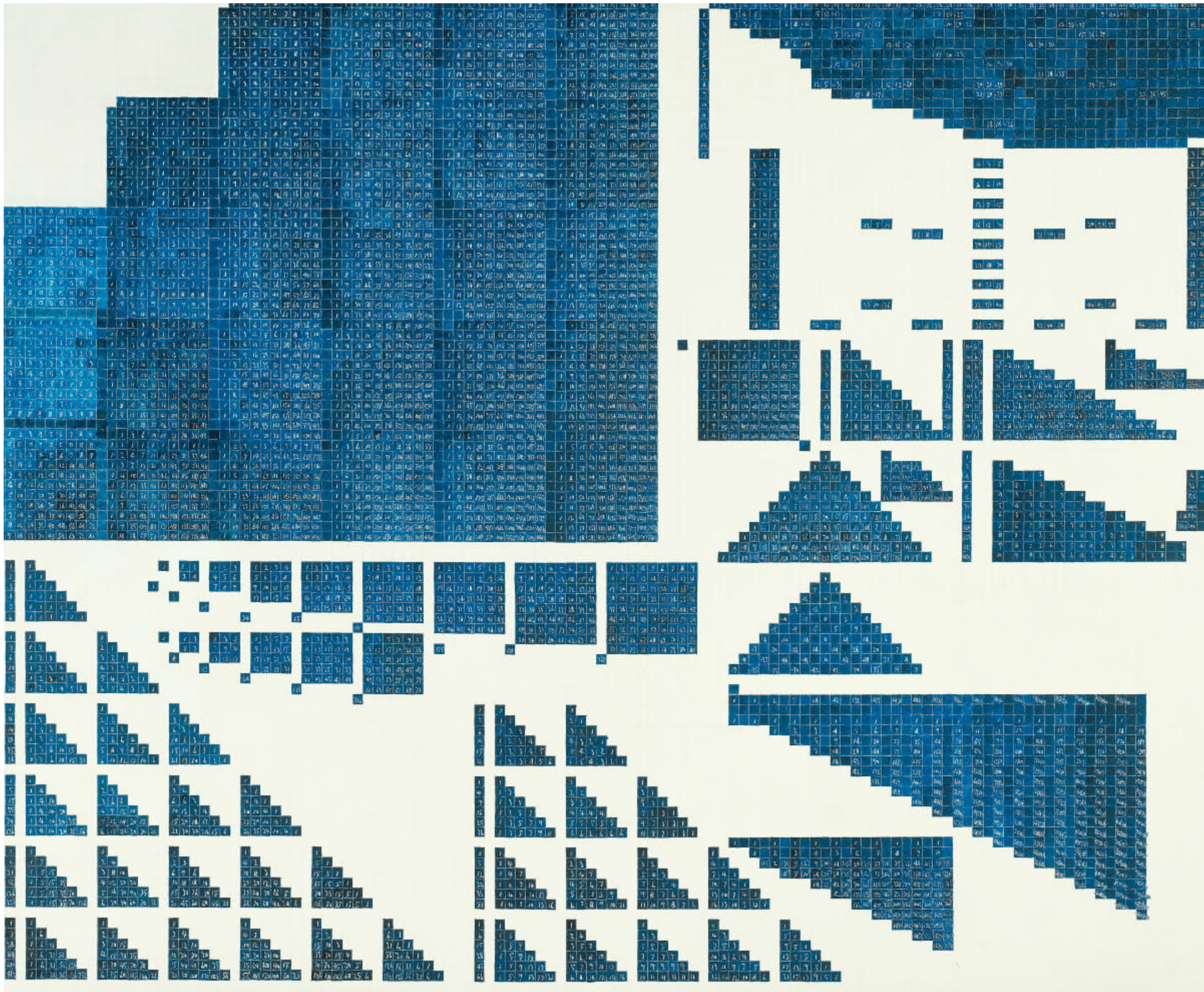


Kazuo Nakamura, *Spatial Concept/Evolution* (*Concept spatial/Évolution*), 1970, huile sur toile, 101,6 x 127 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Spatial Concept/Evolution (*Concept spatial/Évolution*), 1970, en quelque sorte l'œuvre sœur de *Concept spatial, géométrie*, reformule l'interprétation que fait Nakamura de l'évolution de l'art selon sa propre progression visuelle personnelle exemplifiée par des formes géométriques. Cette œuvre est marquée par un motif de grille composé de lignes diagonales s'élevant du coin inférieur gauche au coin supérieur droit. La manière dont le grillage est créé, avec ses carrés individuels circonscrits par des ondes, est peut-être une ingénieuse façon trouvée par Nakamura pour dépeindre la dualité quantique onde-particule, le parallèle scientifique à l'évolution de son œuvre.

Depuis au moins le milieu des années 1950, l'art de Nakamura a toujours porté sur le monde atomique sous une forme ou une autre, et cette interprétation prend tout son sens dans le présent contexte. Dans l'œuvre, la raison pour laquelle les deux côtés se rencontrent le long de la diagonale peut faire référence à l'évolution de la pensée humaine d'un côté, qui rencontre ou qui se rapproche de plus en plus de la réalité qu'elle cherche à décrire. Il convient également de noter l'étrange ressemblance entre la grille et sa couleur dans la peinture de Nakamura et les images du cœur des réacteurs nucléaires. La teinte vert bleuté de l'eau si souvent photographiée est due à l'effet Cerenkov, un phénomène électromagnétique qui génère une émission lumineuse (le rayonnement Cerenkov) lorsqu'une particule chargée d'une barre de combustible se déplace plus rapidement que la lumière dans l'eau des réservoirs de refroidissement. Nakamura aurait eu vent de cet effet grâce à *Scientific American*, qui a accumulé, au fil des ans, de nombreux articles s'y rapportant.

STRUCTURE NUMÉRIQUE II 1984



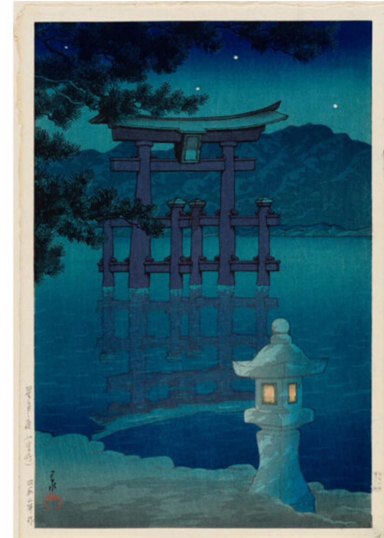
Kazuo Nakamura, *Number Structure II* (*Structure numérique II*), 1984
Huile sur toile, 127 x 152,3 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Kazuo Nakamura consacre les dix dernières années de sa vie à l'étude des suites et régularités numériques – le fondement de l'univers et de la nature tout entière. *Structure numérique II* est l'aboutissement de ce travail. La toile est une composition de minuscules carrés bleus – sur la plupart desquels sont inscrits des chiffres – disposés en motifs sur un fond ivoire. Le triangle de Sierpiński, le triangle de Pascal, le nombre de Catalan et le carré magique comptent parmi les fonctions mathématiques spécifiques auxquelles le peintre réfère dans son œuvre[1]. Il s'agit vraisemblablement du dernier tableau qu'il a réalisé, à l'exception de quelques variations de ses paysages du début des années 1960, qui ont été appréciées des collectionneurs et se sont bien vendues.

Structure numérique II figure au sein d'une série d'œuvres représentant des progressions numériques telles que la suite de Fibonacci[2], ou plus généralement des combinaisons numériques comme les carrés magiques,

telles qu'illustrées dans *Untitled [Magic Squares]* (*Sans titre [carrés magiques]*), v.1975-1985. Ces œuvres sont peintes à la main, le plus souvent en bleu et blanc, ce qui rappelle encore une fois les estampes japonaises appelées *aizuri-e*. L'utilisation des mathématiques et les grilles qu'elles génèrent contrastent avec les chiffres, tous écrits à la main et faisant écho aux lignes dessinées pareillement par Agnes Martin (1912-2004) dans ses œuvres minimalistes[3]. Les peintures marquent une autre rencontre entre l'esprit humain, exprimé par l'écriture manuscrite, et l'univers que l'esprit cherche à décrire, exprimé par les chiffres. Ici, ce dialogue est réduit à son essence, par les régularités numériques qui existent dans la nature.

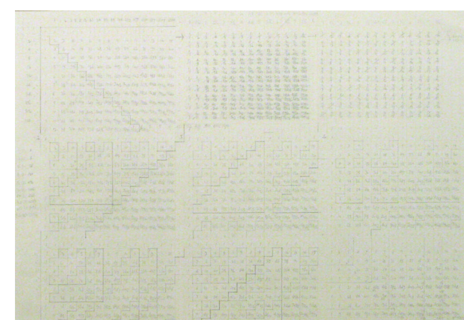




GAUCHE : Agnes Martin, *The Tree* (*L'arbre*), 1964, huile et crayon sur toile, 182,8 x 182,8 cm, Museum of Modern Art, New York. DROITE : Kawase Hasui, *Starlit Night Miyajima Shrine* (*Nuit étoilée au sanctuaire de Miyajima*), 1928, gravure sur bois, encre et couleur sur papier, 38 x 26 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Ce qui est intéressant dans l'étude de ces séquences numériques, c'est que Nakamura se concentre sur les régularités qui décrivent les comportements des phénomènes naturels plutôt que sur les théorèmes. La distinction entre les deux n'est pas forcément énorme, mais les motifs ont une qualité esthétique qui a le propre d'attirer l'œil d'un artiste. Nakamura a assurément une vision globale : « J'ai toujours été intéressé par les structures internes, la loi de l'ordre qui réside en toute chose », confie-t-il[4]. Mais, en fin de compte il se concentre résolument sur les régularités numériques.

Cette fascination – certains diraient même cette obsession – est sans doute née de la découverte des fractales. En 1975, le mathématicien Benoît Mandelbrot forge le mot « fractale » pour décrire une sorte de répétition géométrique dans laquelle une forme rudimentaire peut être divisée en parties, chacune d'entre elles étant une copie progressivement plus petite du même motif global – pensez aux fougères ou aux flocons de neige. À la même époque, Nakamura commence à élaborer des progressions numériques sur des rames infinies de papier millimétré. Cette pièce devient, comme il le déclare en 1993, « [son] œuvre la plus importante à l'heure actuelle[5] ». Le marchand d'art Christopher Cutts note après la mort de Nakamura en 2002 que « Kaz était à la recherche de la grande théorie […]. Cette quête était son Saint-Graal, son calice. Il estimait que les œuvres à structure numérique constituaient son héritage[6] ».



Kazuo Nakamura, *Number Structure Sketch* (*Esquisse pour Structure numérique*), s.d., mine de plomb sur papier, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Bien qu'il n'ait jamais terminé son travail avec les séquences de nombres, comme en témoignent les liasses de progressions sur papier qu'il produit jusqu'à sa mort, Nakamura abandonne la peinture avec *Structure numérique II*. Comme il l'explique dans une entrevue : « Je m'efforce de me surpasser dans le domaine de la théorie. Quand je travaille ainsi, je découvre toujours quelque chose de nouveau. Alors que la peinture n'est qu'une interprétation. J'espère

revenir à la peinture », conclut-il[7]. Ironiquement, alors que l'on peut affirmer que Nakamura a atteint la forme d'expression la plus abstraite possible, lui-même pense le contraire : il expose de grandes vérités universelles. Il déclare d'ailleurs : « On pourrait dire que je suis en fait un réaliste[8]. »

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

Kazuo Nakamura défie les conventions artistiques et, pourtant, il connaît le succès critique. En expérimentation constante avec une variété de styles et de techniques, il traverse les traditions figurative et abstraite, navigue entre art et science, en même temps qu'il est le seul membre canadien d'origine asiatique du Groupe des Onze, l'un des collectifs artistiques les plus importants de l'histoire de l'art canadien. Tout au long de sa carrière, l'artiste poursuit ses propres intérêts sans trop attirer l'attention sur sa personne ou son travail, mais son art, lui, touche une corde sensible. Son expérience dans un camp d'internement l'amène à explorer les thèmes de l'identité et de l'appartenance, en plus des vérités universelles, comme les lois de

la nature, que l'on retrouve dans les mathématiques et les sciences. C'est avec patience et détermination qu'il produit un riche corpus d'œuvres et prépare le terrain pour une nouvelle génération d'artistes et une histoire de l'art plus inclusive.

IDENTITÉ ET APPARTENANCE

Comme de nombreux Canadiens japonais internés pendant la Seconde Guerre mondiale, Kazuo Nakamura se bute au racisme, lutte contre son identité à la fois japonaise et canadienne et éprouve des difficultés à trouver sa place au sein de la communauté canadienne japonaise et de la société canadienne en général. Ce sentiment de confusion est aggravé par le bombardement d'Hiroshima, où sont nés ses parents et où vivent encore de nombreux membres de sa famille. Ces expériences ont sans doute engendré une certaine méfiance à l'égard de l'autre : on constate une absence quasi-totale de figures humaines dans les peintures qu'il produit après son départ du camp d'internement de Tashme.



Kazuo Nakamura, *March 18* (*18 mars*), 18 mars 1944, gouache sur carton, 28 x 35,5 cm, Musée canadien de la guerre, Ottawa.

Nakamura n'évite pas nécessairement les événements sociaux, mais il est perçu comme un homme poli, réservé et quelque peu introverti. Dans son livre sur le Groupe des Onze, l'auteure Iris Nowell décrit Nakamura lorsqu'il se trouve en compagnie de ses collègues : « Kazuo, qui ne buvait pas, ne fumait pas, ne faisait pas la fête et aimait les pommes, assistait régulièrement à des vernissages et à des fêtes pour soutenir ses collègues. Un vernissage, après tout, c'est une fête. On pouvait toujours voir Nakamura à la galerie hôte, marchant de long en large, étudiant sérieusement les œuvres de ses amis et collègues, contrairement à beaucoup d'autres qui, lors de vernissages, étaient surtout intéressés par l'emplacement du bar[1]. » Il est difficile de savoir quelle part de cette réserve relève du tempérament inné de Nakamura et quelle part est façonnée par ses expériences sociales et culturelles. Ses collègues au sein du Groupe des Onze – tous blancs et d'origine européenne – ne peuvent comprendre le sentiment d'isolement qu'il vit à cause de la couleur de sa peau et, dans les années 1950, il n'allait rencontrer que peu d'artistes partageant son expérience de l'internement et la honte inexprimée ressentie par de nombreuses familles.

Le fait de se sentir en quelque sorte comme un étranger le place dans la position idéale de l'artiste qui peut observer, essayer de comprendre et révéler les problèmes plus vastes liés à la place de l'humanité dans l'univers. Pourtant,

son désir d'appartenance est grand, comme en témoignent sa participation au Groupe des Onze, sa loyauté envers ses membres même après la dissolution du groupe, ainsi que son travail pour la communauté japonaise de Toronto, en particulier pour le Japanese Canadian Cultural Centre.

Des tableaux comme ceux de la série Suspension ou les œuvres de la série Reflection (Reflet) semblent aborder les questions d'identité et d'appartenance. Les fruits et les plantes dans *Suspension 5*, 1968, séparés les uns des autres et délimités de l'arrière-plan par des traits forts, suggèrent l'isolement et la solitude, bien qu'ils soient produits par les forces élémentaires qui façonnent nos vies. Sans racines et isolées, ces formes de vie évoquant la mélancolie et la tristesse semblent avoir besoin d'un lieu, d'un contexte pour exister vraiment. Il n'y a aucun signe de ce contexte, il n'apparaît tout simplement pas, et les formes semblent donc destinées à être englouties par le firmament noir.

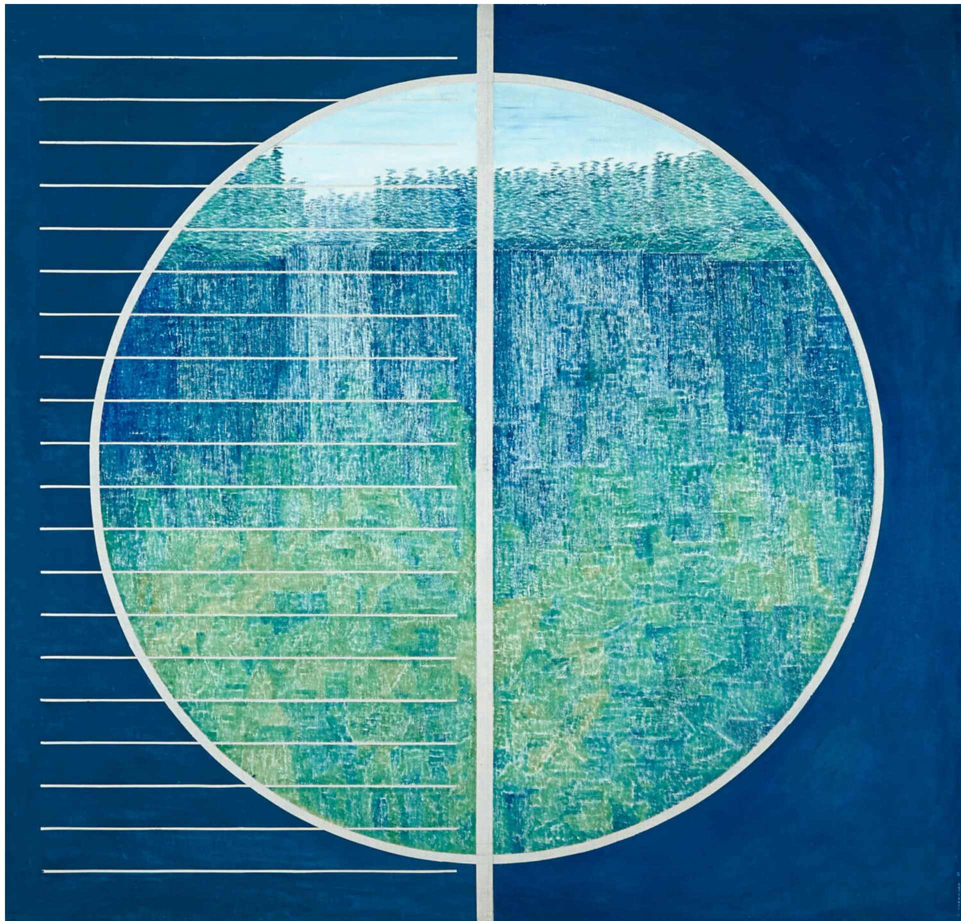




GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Suspension 5*, 1968, huile sur toile, 61 x 55,9 cm, collection d'Andrew Rookley, Ontario. DROITE : Kazuo Nakamura, *Lake, B.C.* (*Lac, C.-B.*), 1964, huile sur toile, 121,6 x 93 cm, collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

On remarque la même chose dans les œuvres de Reflet, par exemple, dans *August, Morning Reflections* (*Août, reflets du matin*), 1961, les lieux sont représentés mais ils ont l'air perdus et isolés – ils sont beaux, certes, mais sont inoccupés ou ne donnent aucun signe d'occupation. *Lake, B.C.* (*Lac, C.-B.*), 1964, toile dans laquelle paraît à l'horizon un très petit bateau projetant une longue ombre sur l'eau, est une exception notable. Le bateau s'éloigne, comme s'il allait bientôt laisser le spectateur, l'artiste, à nouveau seul, isolé dans le plus beau des endroits.

Suspended Landscape (*Paysage en suspens*), 1969, conjugue efficacement ces deux types d'œuvres. Nous observons un paysage à travers une ouverture circulaire, comme un étranger qui regarde une scène. Une ligne blanche verticale divise la toile en deux et sur la gauche se trouvent des lignes horizontales empilées comme un store ouvert. C'est à la fois une invitation à pénétrer dans le décor luxuriant du lac et une barrière, une métaphore exprimant le sentiment de vouloir appartenir à un groupe mais de ne pas y arriver, sentiment que Nakamura a pu ressentir. Peut-être souligne-t-il parallèlement la petitesse et l'isolement de l'humanité dans l'immensité de l'univers.

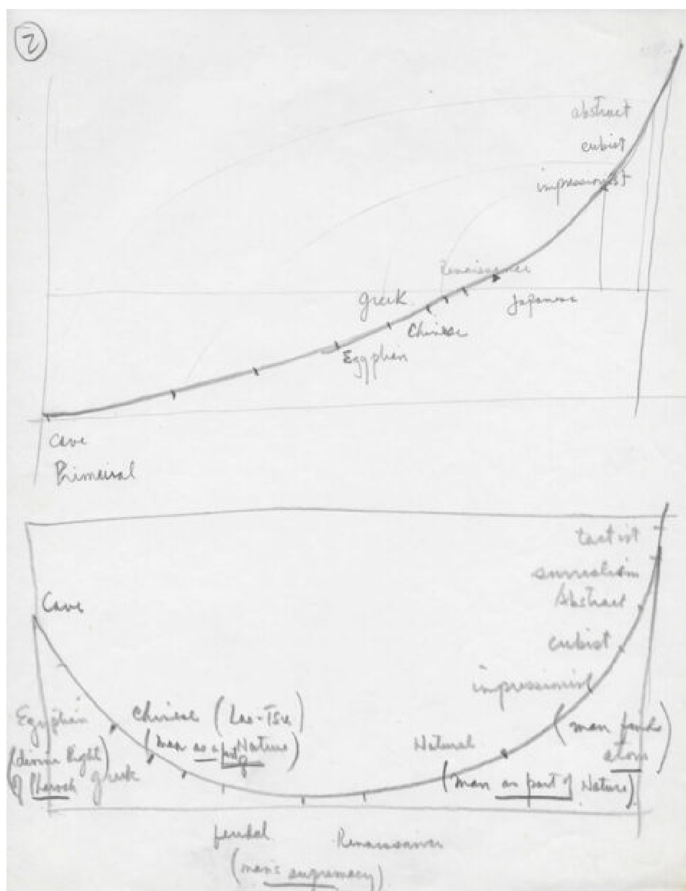


Kazuo Nakamura, *Suspended Landscape* (*Paysage en suspens*), 1969, huile sur toile, 127,3 x 107,1 cm, collection privée.

La conception moderniste de l'artiste, voulant que les avant-gardistes soient des visionnaires ayant du mal à trouver leur place parce qu'ils sont en avance sur leur temps, semble trouver écho chez Nakamura. Même s'il fait partie de la société, l'artiste d'avant-garde détient une connaissance plus profonde, une vision de la manière dont la société va progresser. Dans une entrevue enregistrée en 1967, Nakamura révèle :

> La contribution de l'artiste est de faire avancer la connaissance visuelle comme moyen de comprendre notre univers. En tant qu'artiste, je ne suis jamais totalement isolé d'autrui, qu'il s'agisse d'un ouvrier ou d'un scientifique. Nous sommes tous, chacun à notre manière, en train de façonner une nouvelle société, ou une partie de cette société. D'un autre côté, comme une certaine perception et une certaine clairvoyance au-delà de la norme sont des qualités nécessaires pour un artiste compétent, je dois reconnaître éprouver un certain sentiment d'inévitable « isolement ».
>
> Dans toute période artistique, il y a toujours un courant dominant reconnu et un courant en marge, pas encore reconnu, qui tente et essaie de nouvelles idées. Et puis, au fil du temps, ce courant périphérique devient l'influence d'un autre courant dominant. Bien que je sois autant préoccupé par l'avenir, par ce qui va se passer, que par le présent, lorsque je peins ou que je produis une sculpture, j'essaie simplement d'élaborer mes idées, sans penser consciemment à innover. Si je suis vraiment créatif, je me situe inévitablement en périphérie, là où aspire à se trouver tout artiste véritable […] bien que la majorité d'entre nous ne sait pas exactement où se placer soi-même[2]!

Il est fascinant de voir comment les événements du début de la vie de Nakamura, ainsi que les idées qu'il a explorées dans son art, influencent et reflètent tout au long de sa carrière l'image qu'il a de lui-même en tant qu'artiste. Dès 1941, avec *First Frost* (*Premier gel*), la fièvre avec laquelle il exprime son amour pour la ville est perceptible; cependant, lorsqu'il lui est interdit de retourner à Vancouver après la Seconde Guerre mondiale, il a du mal à trouver sa place. C'est à ce moment-là qu'il part en quête des forces qui forment notre univers, dans l'espoir de comprendre la place que nous y occupons. Personne ne sait s'il a finalement trouvé réponse à ces questions. *Charts of the Evolution of Art* (*Graphique de l'évolution de l'art*), vers les années 1980, laisse entrevoir une réconciliation : il documente le moment où l'art japonais est intégré à l'art occidental. Pourtant, dans une entrevue de 1972, il déclare que les Canadiens japonais perdront leur identité japonaise à cause des mariages mixtes, ce qui suggère qu'il considérait l'appartenance, en tant que Japonais et Canadien, comme impossible.



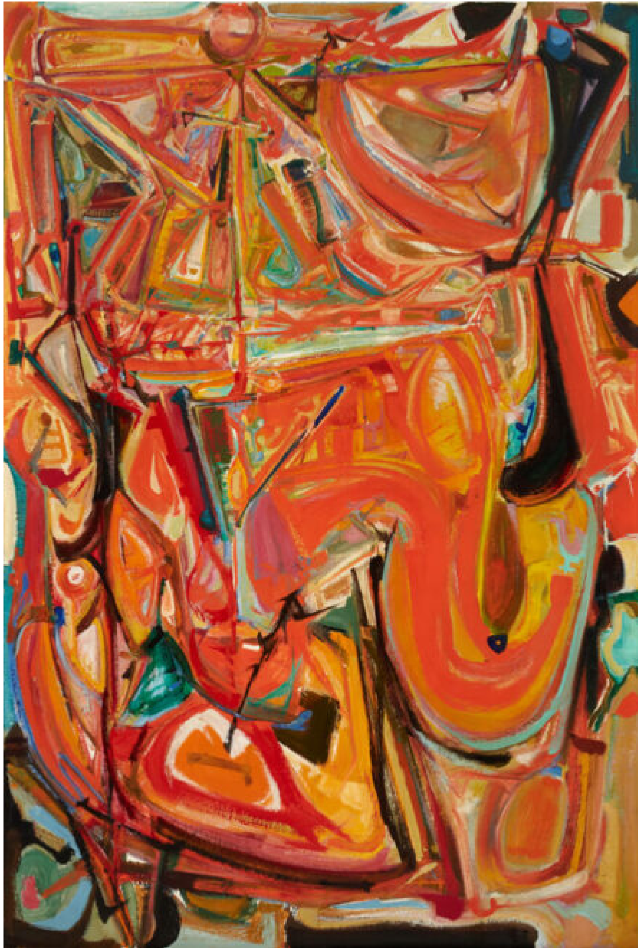


GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Charts of the Evolution of Art* (*Graphique de l'évolution de l'art*), vers les années 1980, mine de plomb sur papier, Christopher Cutts Gallery, Toronto. DROITE : Kazuo Nakamura, *Floating Still Life* (*Nature morte flottante*), 1967, huile sur toile, 70 x 50,8 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

NOUVEAU REGARD SUR LE GROUPE DES ONZE

Le Groupe des Onze, un collectif d'artistes abstraits de Toronto, se trouve au cœur de tout récit se rapportant à la carrière de Kazuo Nakamura : il en est un membre fondateur et participe à un grand nombre des expositions du collectif. Il est pourtant étonnamment ambivalent quant à l'utilité du groupe pour sa carrière et celle de ses collègues. Dans une entrevue accordée à Joan Murray en 1979, Nakamura déclare : « Pour les expositions, c'était utile. Bien sûr, en tant que peintre, nous avons probablement mûri davantage après notre départ ou après la séparation du Groupe des Onze, en particulier Jack Bush et Bill Ronald qui sont devenus de bien meilleurs peintres[3]. » C'est un point de vue que partage Harold Town (1924-1990), relevant : « L'histoire fausse la progression du

Groupe des Onze, en tentant de faire de nous un mouvement doté d'une philosophie. Nous n'étions simplement qu'un mécanisme aux fins d'expositions[4]. » Quant à Ray Mead (1921-1998), il estime que par leur participation au Groupe des Onze, tous ses membres sont devenus plus forts[5].





GAUCHE : Harold Town, *Tumult for a King* (*Tumulte pour un roi*), 1954, huile sur masonite, 140,7 x 95,8 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. DROITE : Ray Mead, *Blue Horizon* (*Horizon bleu*), v.1957, huile sur toile, 50,6 x 40,7 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Nakamura n'a pas tout à fait tort dans ce qu'il affirme à Murray sur l'utilité du Groupe des Onze. La raison principale de sa création est d'améliorer l'accès à des occasions d'exposition pour ses membres, d'autant plus que leur art est perçu par le public torontois comme étant radicalement nouveau et qu'ils proposent une abstraction totale, largement gestuelle, comme par exemple la toile de Mead, *Blue Horizon* (*Horizon bleu*), v.1957, qui s'inscrit dans la lignée des œuvres des expressionnistes abstraits américains et des Automatistes de Montréal.

Nakamura voit sans doute l'avantage de s'allier à d'autres artistes, mieux établis. Par exemple, Jock Macdonald (1897-1960), son ancien professeur d'art (et bientôt son collègue au sein du Groupe des Onze), lui a, déjà à cette époque, ouvert de nombreuses portes. Entre 1951, sa dernière année à la Central Technical School (CTS), et 1954, année où le Groupe des Onze expose pour la première fois sous ce nom à la Roberts Gallery de Toronto, le bilan des expositions du jeune artiste est pour le moins exceptionnel.

Le Groupe des Onze n'a peut-être pas de philosophie directrice, ni de *modus operandi* auquel les membres doivent adhérer, mais le collectif a tout de même une vision. Dans une brochure pour leur exposition de 1955, on retrouve la déclaration suivante : « Il n'y a pas ici de manifeste pour l'époque. Il n'y a de jury que le temps. À présent, il y a peu d'harmonie dans les désaccords notables. Mais il y a un profond respect pour les conséquences de notre liberté totale[6]. » En d'autres termes, il n'y a pas de grand projet, pas de concordance entre les œuvres présentées, pas de programme unificateur signé par tous les artistes. Les œuvres sont simplement une expression ouverte et libre visant à protéger cette liberté. En 1990, dans une entrevue accordée à Joan Murray, Tom Hodgson (1924-2006) relate que « ce qu'ils faisaient les regardait et personne n'a jamais rien dit sur le travail des autres[7] ». Et si Nakamura rejoint les dix autres artistes, c'est précisément parce que cela lui laisse la liberté de poursuivre les voies artistiques qu'il emprunte déjà.

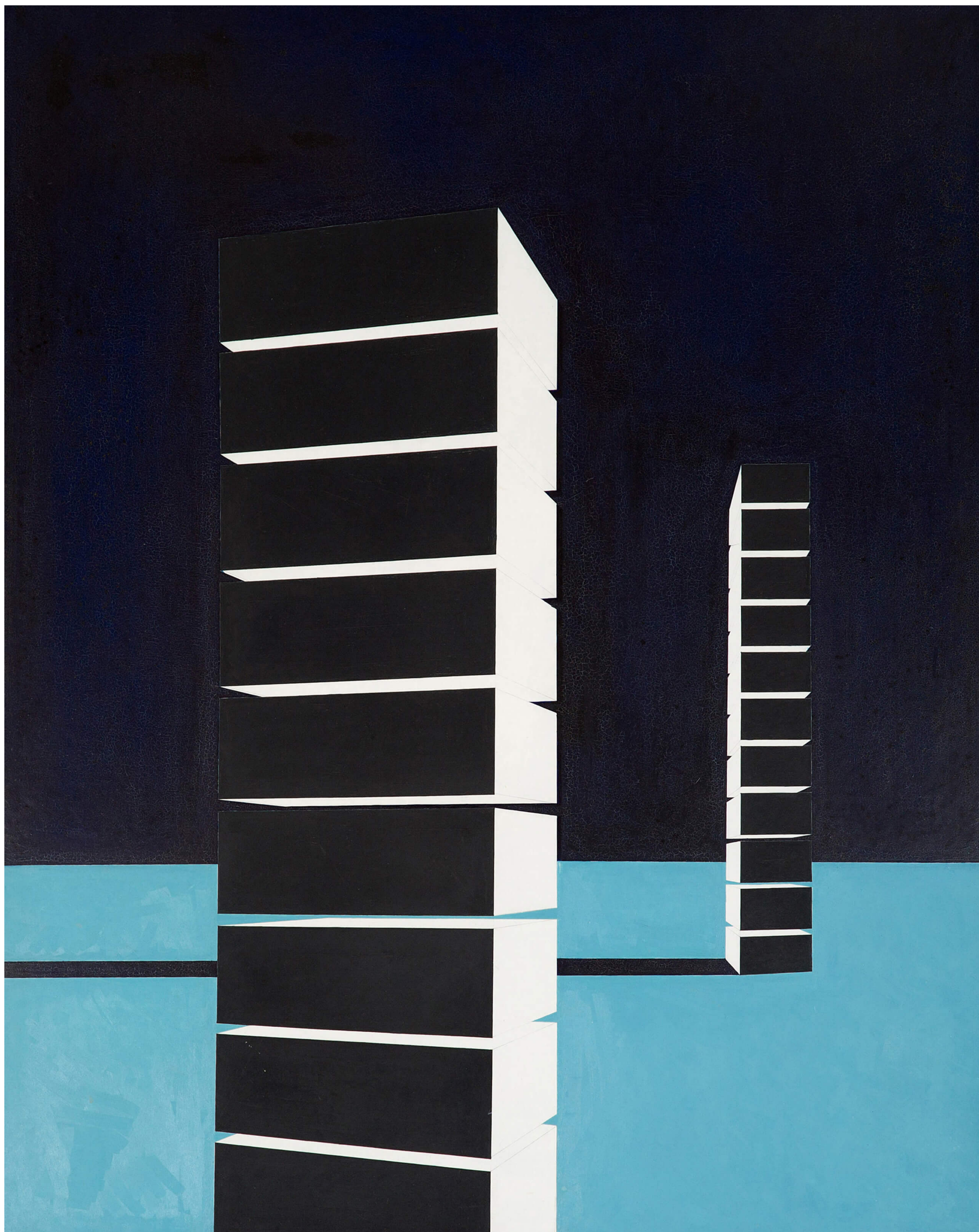


Kazuo Nakamura, *Inner Structure No. 3* (*Structure intérieure n° 3*), 1959, huile sur toile, 121,9 x 91,4 cm, collection privée, Ontario.

Les membres du Groupe des Onze ne se sont peut-être pas influencés mutuellement de manière directe, mais le fait que Nakamura ait vu l'art de ses collègues, même s'il n'en reconnaît pas l'impact, lui a sans doute donné le courage d'expérimenter. Cela a peut-être accéléré sa progression dans la voie sur laquelle il s'est engagé. Les années 1950 sont l'une des périodes les plus créatives de la carrière de Nakamura. Non seulement ses peintures de paysages deviennent plus abstraites, mais il crée également les peintures de sa série Block (Bloc), comme *Prairie Towers* (*Tours des prairies*), 1956, les œuvres de la série Inner Structure (Structure intérieure), et celles, radicales, de la série String (Ficelle). Visuellement, les compositions de Nakamura sont assez distinctes de celles des autres membres du groupe. Mais s'attendre à ce que le travail de chacun se transforme ou s'améliore sous l'influence du groupe est une erreur. Ce n'était pas le but.

Il ne faut toutefois pas oublier la camaraderie et le respect qui règnent entre les artistes du Groupe des Onze. Nakamura se lie d'amitié avec les autres membres à un moment critique de sa vie. Comme il a déménagé à de nombreuses

reprises au cours de la décennie précédente et qu'on lui a interdit de retourner dans les communautés de sa province et de sa ville natales, il est isolé au sens propre comme au sens figuré. Trouver un clan qui accueille et accepte les gens tels qu'ils sont devait être une bénédiction pour Nakamura. En retour, il reste fidèle à ses collègues, assistant à nombre de leurs vernissages tout au long de sa vie, et découpant et conservant les critiques d'exposition de leurs œuvres.

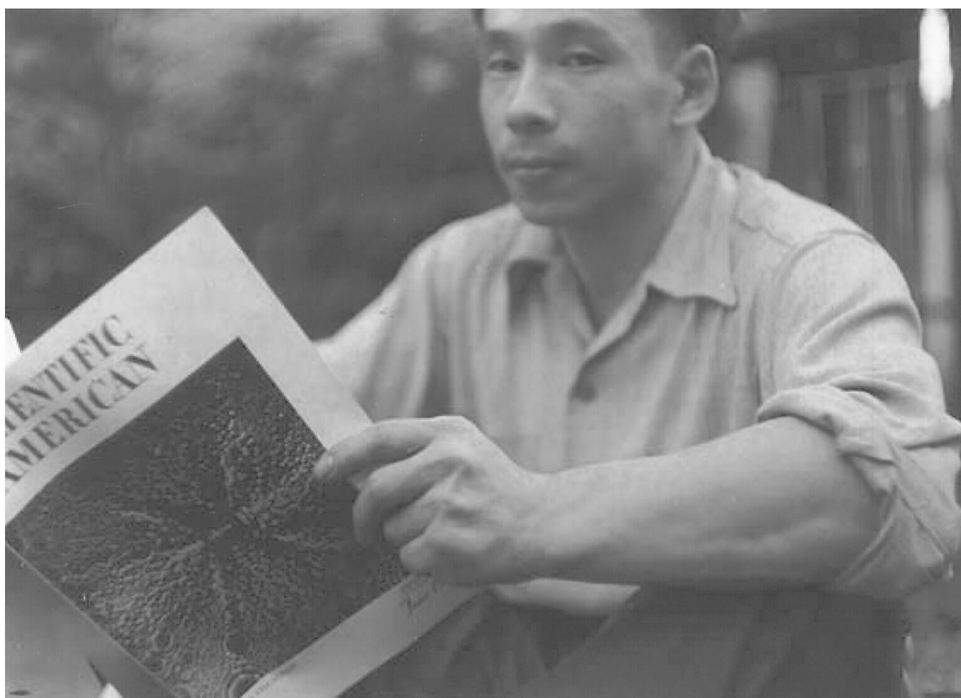


Kazuo Nakamura, *Block Structure* (*Structure de blocs*), 1956, huile sur masonite, 123,2 x 97,8 cm, collection privée.

ART ET SCIENCE

Les œuvres de la série Number Structure (Structure numérique), réalisées à partir de 1975, incarnent l'intérêt de Kazuo Nakamura pour la science. Il en va de même pour une photographie bien connue datant de 1957, dans laquelle il tient ouvert un exemplaire du magazine *Scientific American*, l'une de ses publications préférées. Il est difficile d'établir exactement quand est née sa curiosité pour la science, bien qu'il ait révélé qu'à cause de son internement, il avait l'impression d'avoir perdu le temps nécessaire aux études qui lui auraient permis de devenir un scientifique professionnel; c'est pourquoi il aurait décidé de se tourner vers l'art[8]. Cela suggère qu'il a pu envisager une carrière scientifique dès son adolescence.

Déjà, dans les premières réflexions sur son art, Nakamura évoque la recherche d'une structure sous-jacente dans l'univers qu'il s'efforce de révéler. Le journaliste Robert Fulford rapporte notamment en 1956 :



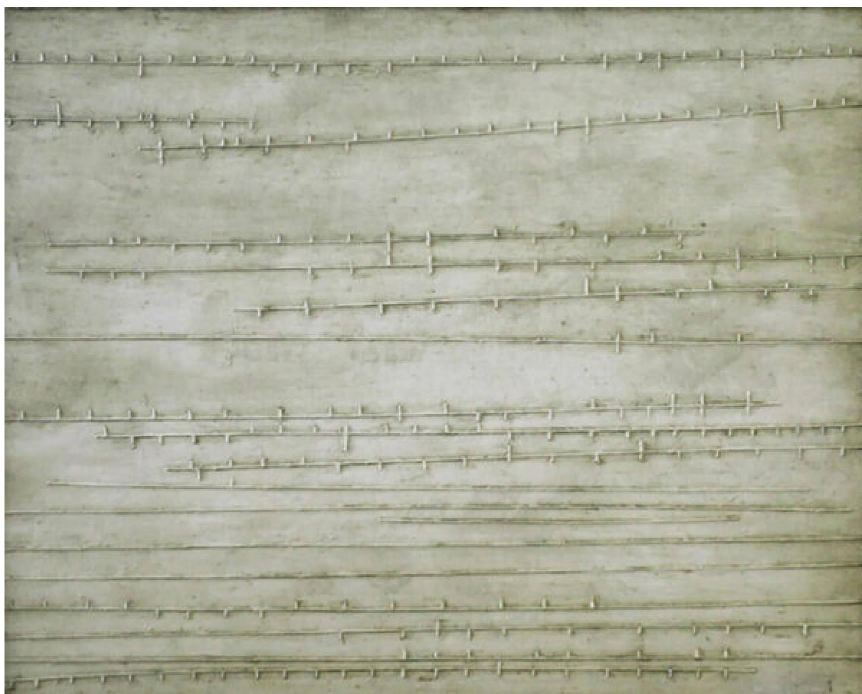
Kazuo Nakamura, 1957, photographe inconnu, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

> Nakamura a pris une photographie microscopique du plexus nerveux entérique humain et l'a placé à côté d'une reproduction d'une œuvre religieuse de Duccio, peintre siennois du quatorzième siècle. Il a ensuite mis en évidence la relation entre les deux images. "Elles ont le même schéma de base, dit-il, les rythmes sont les mêmes. En fait, je pense qu'il y a une sorte de motif universel fondamental qui se retrouve dans l'art et dans la nature. Aujourd'hui, les peintres apprennent beaucoup des sciences physiques. Dans un sens, les scientifiques et les artistes font la même chose. Cet univers de motifs est l'univers que nous découvrons ensemble"[9].

Nous en savons peu sur les études poursuivies par Nakamura, mais il est possible que Jock Macdonald, qui lui a enseigné à Vancouver et qui est plus tard devenu membre du Groupe des Onze, ait eu une influence sur lui. L'intérêt de Macdonald pour les sciences et les mathématiques remonte au moins aux années 1930, comme en témoignent des œuvres telle *Departing Day* (*Le jour du départ*), 1939, bien que celle-ci soit colorée par les philosophies mystiques de la théosophie et de l'anthroposophie. Il n'en demeure pas moins que Nakamura est catégorique, Macdonald a eu peu d'impact sur son propre intérêt pour la science et c'est lui qui a suggéré à son ancien professeur de lire *Scientific American*[10]. Nakamura révèle qu'il a également lu des livres d'artistes tels que László Moholy-Nagy (1895-1946), qui embrassent la science et la

technologie moderne et dont le penchant mystique est bien moindre que celui de Macdonald.

L'intérêt de Nakamura pour la science se manifeste pour de bon en 1957. Le fait qu'il encourage Macdonald à lire *Scientific American* à cette époque, alors qu'ils sont membres du Groupe des Onze, plutôt que lorsqu'ils fréquentaient la Vancouver Technical Secondary School, suggère sa découverte récente du magazine. À partir de ce moment, les déclarations de Nakamura sur la science augmentent de façon exponentielle, en même temps que son art commence à révéler cette fascination. Les tableaux de la série String (Ficelle), tels que *Untitled [strings removed]* (*Sans titre [ficelles enlevées]*), v.1957, sont les premières œuvres de ce type, inspirées par les traces des particules subatomiques. Ce n'est pas une coïncidence si Nakamura, dans la photo où il tient le *Scientific American*, a à la main le numéro de juin 1957 consacré à la visualisation des atomes.





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *String Painting* (*Peinture à ficelle*), 1957, huile et ficelle sur panneau dur tempéré, 35,6 x 43,2 cm, collection de Paul et Janice Sabourin. DROITE : Kazuo Nakamura, *Untitled [strings removed]* (*Sans titre [ficelles enlevées]*), v.1957, huile sur toile, 101,5 x 81 cm, collection privée.

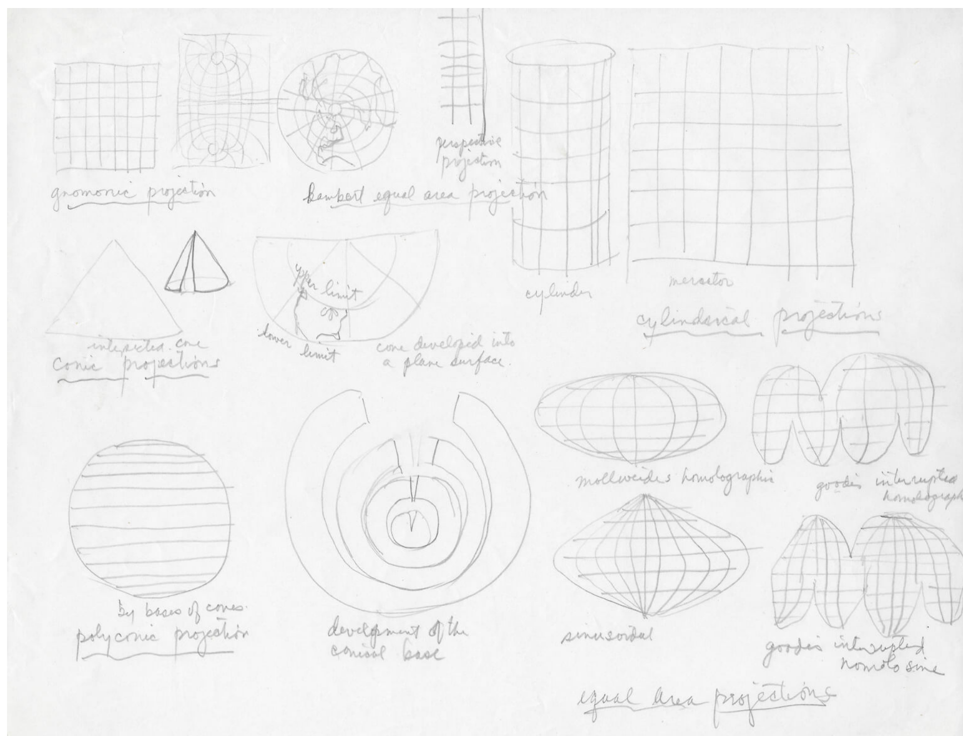
Au-delà de son désir de jeunesse d'être un scientifique, l'attrait de Nakamura pour la science peut également être lié aux bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. S'il discute rarement de ces événements, il semble qu'ils aient suscité son intérêt pour la physique de la bombe atomique. La théorie de la relativité et la physique quantique ne sont pas des domaines faciles à saisir pour un profane, mais le magazine *Scientific American* constitue une ouverture accessible. Ces domaines deviennent extrêmement populaires dans les années 1950 et 1960 et, avec le début de la course vers l'espace, ils sont même couverts par les quotidiens. Nakamura conserve un grand nombre de ces articles de journaux, de la découverte d'un nouveau type de neutrino et d'antineutrino à l'alunissage et aux radiotélescopes. Il prend de nombreuses notes sur la théorie de l'évolution, l'astronomie et la théorie quantique, et produit de nombreux dessins, notamment *Geometric Projections* (*Projections géométriques*), s.d., en déployant une géométrie étonnamment sophistiquée[11].

Dans les années 1960, Nakamura compare le développement de la science à celui des arts. Il note même les parallèles entre la lutte pour l'acceptation des nouvelles idées en science et la lutte de l'art abstrait pour trouver un public :

> La science de l'art est à son stade le plus intéressant. Au cours de l'histoire et dans la quête de connaissances de l'être humain, les nouvelles pensées comme la théorie du système solaire de Copernic ou la théorie de l'évolution de Darwin, ont toujours suscité des controverses. L'art et sa théorie constituent actuellement un sujet très controversé en raison de l'absence d'une théorie de base adéquate[12].

Il est significatif que Nakamura fasse référence à la « science de l'art » dans ce passage. Son approche de l'art est en effet pour lui simplement une autre forme de recherche scientifique, puisqu'il estime que l'art et la science font partie du même *zeitgeist* historique. Il ajoute :

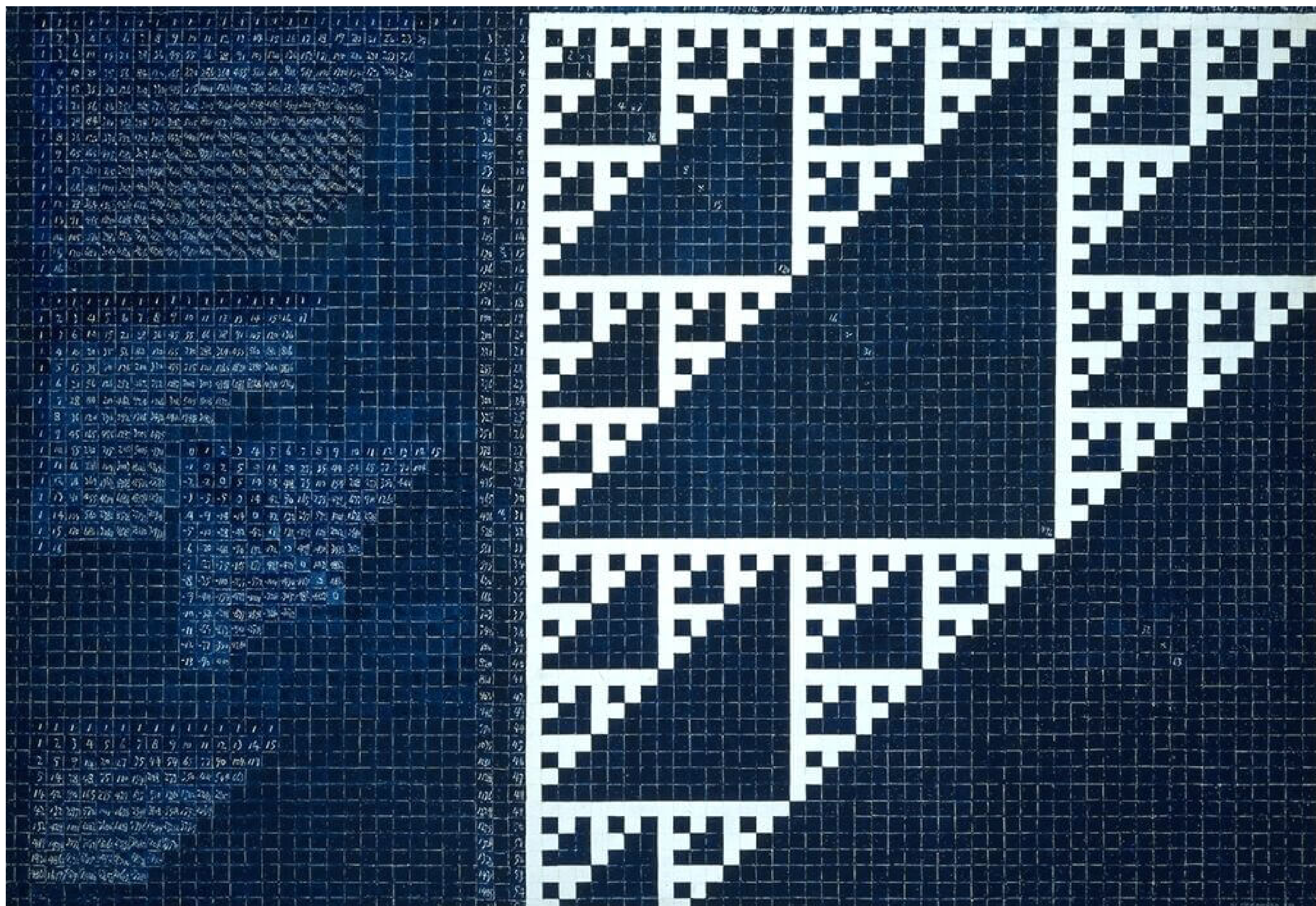
> Dans l'histoire de l'art, toute civilisation, et sa période de développement, doit être relative au concept scientifique et philosophique universel de son temps (ou le concept scientifique et philosophique peut être relatif à l'art). Chaque phase de développement et chaque facette de la science doit produire une forme ou une autre d'art : atomique / moléculaire / cellulaire / inorganique et organique / mental et mécanique / planétaire / système solaire / galactique / l'univers[13].



Kazuo Nakamura, *Geometric Projections* (*Projections géométriques*), s.d., Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Plus important encore, selon Nakamura, l'art est la clé de voûte pour comprendre le discours porté par la science. Dans une entrevue de 1972, il explique :

> C'est par la compréhension de la culture que l'être humain se comprendra lui-même et comprendra son univers. Les sciences physiques et naturelles peuvent s'approcher de cette compréhension mais ne connaîtront pas toute l'évolution de l'univers. C'est grâce à la culture – qui fera partie de la science – que l'humain comprendra l'humain et l'univers[14].



Kazuo Nakamura, *Number Structure and Fractals* (*Structure numérique et fractales*), 1983, huile sur toile, 71 x 101,7 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

En d'autres termes, l'art fournit la justification pour comprendre notre place dans l'univers : sans l'art, la science est dépourvue de but et de sens. C'est avec des œuvres comme *Number Structure and Fractals* (*Structure numérique et fractales*), 1983, où l'artiste visualise l'univers des nombres dont la structure façonne notre monde visible, que Nakamura réalise finalement ce qu'il croit être le mariage parfait entre l'art et la science.

COURANTS ALTERNATIFS : REPRÉSENTATION ET ABSTRACTION

Bien que certains artistes soient catégoriques quant à leur choix entre figuration et abstraction, estimant que l'adoption de l'une exclut l'autre, Kazuo Nakamura a oscillé sans hésitation entre les deux tendances pendant presque toute sa carrière. Pour lui, les deux approches incarnent des voies différentes pour exprimer la même chose, à savoir la structure sous-jacente de l'univers et ses manifestations visibles. Cette expression peut faire appel au langage de l'art figuratif, de la géométrie ou des mathématiques. Il n'est pas certain que Nakamura estime qu'un style est nécessairement supérieur à l'autre; il les considère vraisemblablement comme des lentilles distinctes offrant chacune une perspective unique sur le monde.

Les critiques ne tardent pas à relever cette caractéristique inhabituelle dans la pratique de Nakamura. Robert Fulford est l'un des premiers à le faire, en 1956 :



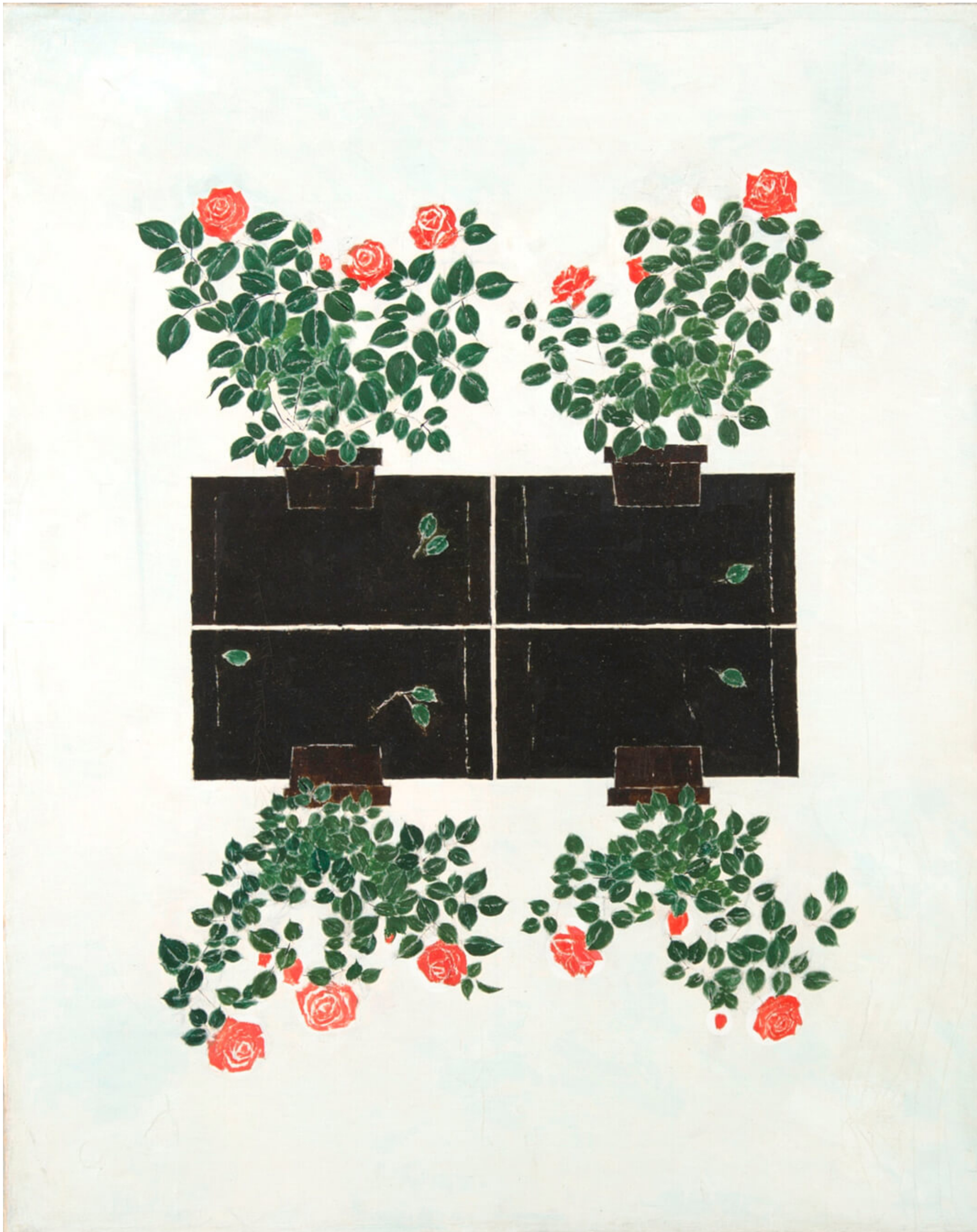
Kazuo Nakamura, *Ages Past* (*Les siècles passés*), 1953, huile sur carton, 68,6 x 96,5 cm, collection privée, Québec.

> Il semble […] alterner entre la construction de lignes bidimensionnelles tendues et des essais spatiaux imaginatifs qui montrent une vision peu orthodoxe de la perspective. C'est comme s'il était Bach un jour et Beethoven le lendemain. Lorsque ces lignes ont été écrites, Nakamura peignait de puissants cubes tridimensionnels ressemblant à des bâtiments en ciment vides. Ils évoquaient vaguement un mélange de Salvador Dalí et de Piet Mondrian[15].

Près d'une décennie plus tard, Harry Malcolmson soulève encore une fois la question de l'alternance des styles chez Nakamura :

> La plupart des artistes adoptent un style de peinture, le travaillent, puis passent à un nouveau style. Pas Nakamura. Il conserve en permanence un minimum de trois styles, qu'il développe simultanément. Chaque fois qu'il ouvre une exposition, comme c'était le cas la semaine dernière à la Morris Gallery, chacun de ses styles est mis de l'avant sur des chemins parallèles. […] Lorsqu'un collectionneur me dit aimer Nakamura, cela ne me dit rien, je dois creuser et trouver de quel Nakamura il s'agit[16].

Dans le cadre de l'exposition de la Morris Gallery en 1965, par exemple, Malcolmson aurait pu rencontrer des œuvres aussi différentes que *Lake, B.C.* (*Lac, C.-B.*), 1964; *Untitled* (*Sans titre*), 1964; et *Structure, Two Horizons* (*Structure, deux horizons*), 1964.

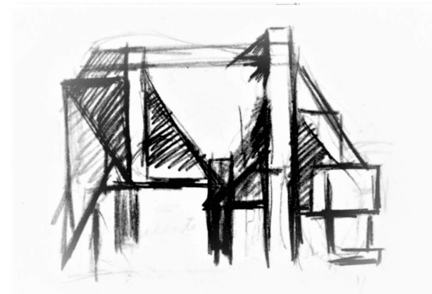


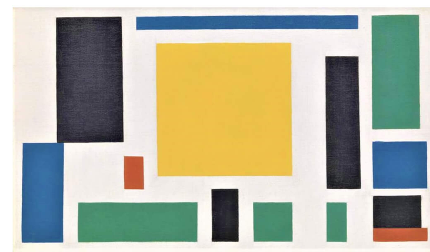
Kazuo Nakamura, *Untitled* (*Sans titre*), 1964, huile sur toile, 62,9 x 50,2 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Un autre auteur, Paul Gladu, estime en 1967 qu'il existe des similitudes fondamentales entre les divers styles se manifestant dans l'œuvre de Nakamura : « Leur oscillation entre réalisme et abstraction ne manque jamais d'exprimer le même sentiment de solitude et de vide, ainsi qu'une certaine douceur et un certain raffinement, généralement associés, dans notre esprit, aux philosophies de l'Orient[17]. » Bien que Gladu semble lire un peu trop dans

les œuvres, il reconnaît néanmoins que fondamentalement, les différents styles sont similaires.

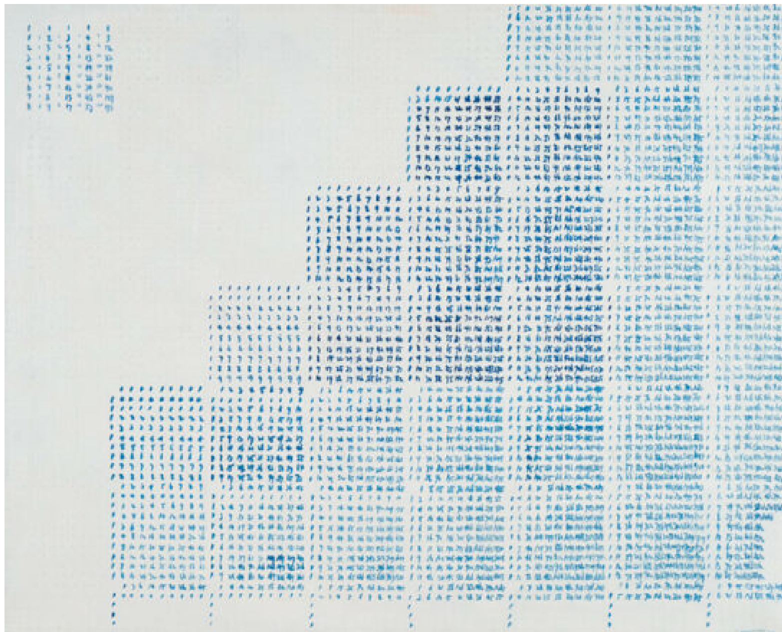
L'abstraction dans l'art date du début du vingtième siècle et revêt deux formes principales. La première consiste à abstraire de la nature. L'artiste observe le monde visible et le distille jusqu'à son essence, comme l'illustre le célèbre artiste néerlandais Theo van Doesburg (1883-1931) dans *Composition VIII (La vache) [4 étapes de l'abstraction]*, v.1917. Un sous-ensemble de cette première forme d'abstraction copie la nature, mais à une échelle plus fondamentale, qui en saisit ses lois sous-jacentes. Kazimir Malevich (1879-1935) peint de cette façon. La deuxième forme est expression pure. L'artiste manifeste l'invisible – la musique, le spiritualisme, les émotions, par exemple – dont il rend les éléments à l'aide de formes non descriptives telles que la ligne et la couleur. L'œuvre de Wassily Kandinsky (1866-1944) en est un exemple, tout comme celle de la plupart des membres du Groupe des Onze. Nakamura n'entre proprement dans aucune de ces catégories, sauf peut-être avec ses toiles de la série Number Structure (Structure numérique) par lesquelles il arrive à une solution qui s'apparente à celle que trouve Malevitch avec sa série White on White (Blanc sur blanc). Tous deux ont créé une peinture parvenant à l'abstraction ultime.

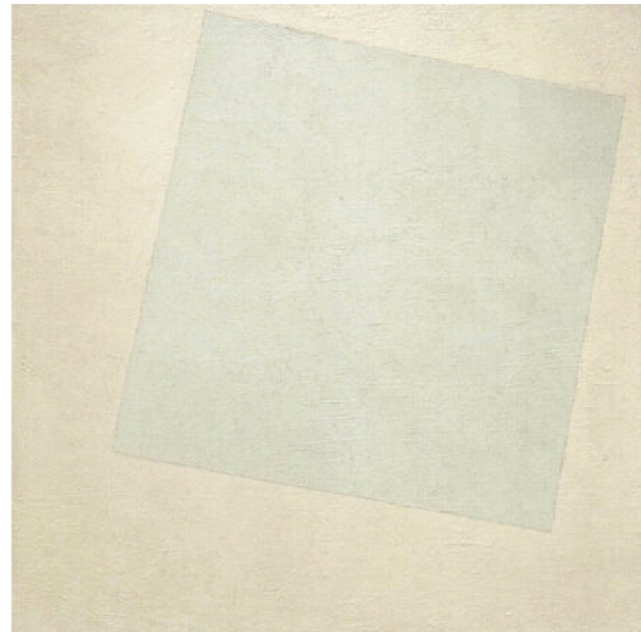





Theo van Doesburg, *Composition VIII (La vache) [4 étapes de l'abstraction]*, v.1917, crayon, gouache, huile sur toile, dimensions variées, Museum of Modern Art, New York.

Pourtant, le problème auquel Nakamura s'attaque dans toutes ses œuvres est fondamentalement motivé par son besoin de comprendre l'univers. Il choisit simplement de l'aborder sous différents angles, en employant différents outils et différentes approches stylistiques. À cet égard, il ressemble beaucoup à Paul Klee (1879-1940), auquel il a été souvent comparé bien qu'il ait nié toute influence[18]. Nakamura est néanmoins systématique dans son expérimentation, car ses différents styles semblent peler des couches distinctes de notre univers, du visible à l'élémentaire, jusqu'à ce qu'il s'arrête finalement sur les structures numériques. Comme en témoigne *Number Structure No. 9* (*Structure numérique n° 9*), 1984, il révèle l'essence du monde naturel et de ses lois sous-jacentes à l'aide des nombres et des séquences qu'ils peuvent générer. Même à cette époque, il n'abandonne jamais complétement le travail figuratif. À l'occasion, Nakamura continue à peindre des paysages qui se vendent bien et sur la surface desquels il peut se concentrer plutôt que sur des motifs et processus sous-jacents plus exigeants.





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Number Structure No. 9* (*Structure numérique n° 9*), 1984, huile sur toile, 81,5 x 101,5 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto. DROITE : Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on White* (*Composition suprématiste : blanc sur blanc*), 1918, huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

INFLUENCE ET HÉRITAGE

Kazuo Nakamura ne reçoit pas l'attention dont bénéficient certains de ses pairs du Groupe des Onze comme Jack Bush (1909-1977) ou Harold Town. Bien qu'il soit novateur, ses œuvres passent souvent inaperçues, puisque de petite taille et constantes dans leur sujet, sans compter que le caractère unique de son style et sa variété paraissent quelque peu inimitables. Le nom et l'œuvre de Nakamura restent méconnus par la population canadienne en général.

Il attire cependant l'attention de compositeurs, d'animateurs et d'architectes. Le compositeur canadien d'origine polonaise Harry Freedman (1922-2005) a écrit *Images*, 1958, soit des impressions musicales inspirées par des œuvres de Lawren S. Harris (1885-1970), Jean Paul Riopelle (1923-2002) et Kazuo Nakamura. En 2018, un quartet de jazz dirigé par le gendre de Nakamura, Jay Boehmer, présente The Kazuo Nakamura Project à la Christopher Cutts Gallery, à Toronto. Plus récemment, le musicien torontois Heraclitus Akimbo (Joe Strutt) a écrit et enregistré « Inner Structure (for Kazuo Nakamura) » sur son album *Catastrophic Forgetting*, 2020.

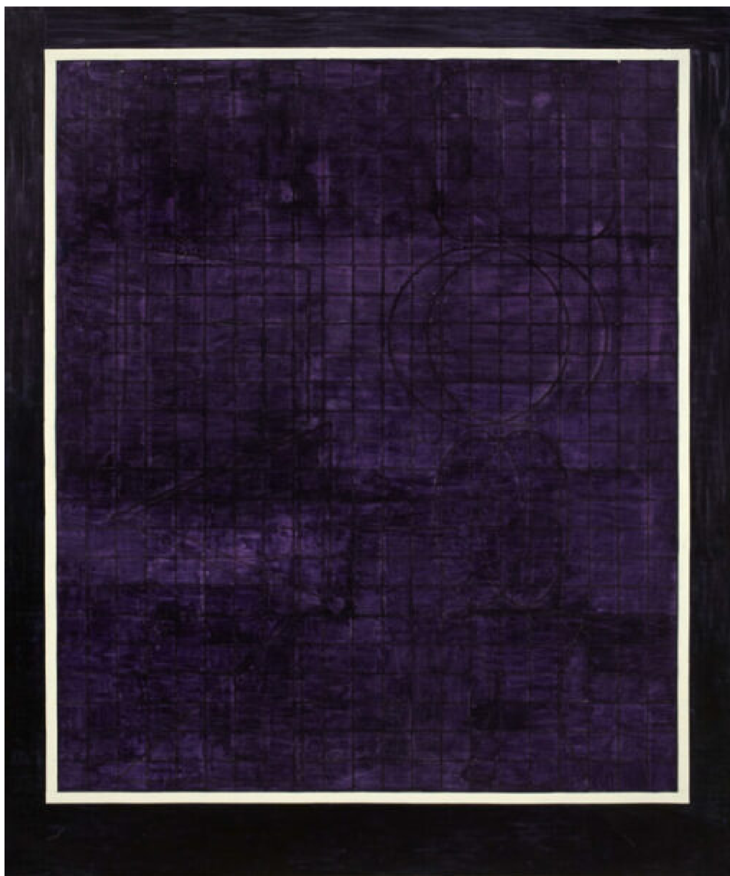


Kazuo Nakamura, *Inner View* (*Vue intérieure*), 1954, huile sur masonite, 48,2 x 61 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Dans le cadre du projet Eleven in Motion : Abstract Expressions in Animation inspiré par le Groupe des Onze, l'artiste et cinéaste Patrick Jenkins a créé *Inner View*, une courte animation tirée de l'œuvre de Nakamura. Et pour son mémoire de maîtrise en 2008, l'étudiant en architecture Kevin James a développé un projet de monument commémoratif pour les Canadiens japonais internés

pendant la Seconde Guerre mondiale qui a été récompensé, et qui s'inspire en grande partie des peintures abstraites de Nakamura[19].

Quelques peintres, en particulier Alex Cameron (né en 1947), admirent beaucoup Nakamura, même s'il n'influence pas directement leur travail. Cependant, le succès de Nakamura – tout comme celui de ses pairs, notamment Takao Tanabe (né en 1926) et Roy Kiyooka (1926-2004) – a préparé le terrain pour une nouvelle génération d'artistes canadiens japonais, par exemple, Louise Noguchi (née en 1958), Heather Yamada (née en 1951) ou Warren Hoyano (né en 1954), et leurs successeurs comme Emma Nishimura (née en 1982) et Cindy Mochizuki (née en 1976), dont les réalisations ont été bien documentées au fil des ans par l'artiste et conservateur Bryce Kanbara (né en 1947). Comme l'explique Louise Noguchi : « La présence de Kaz sur la scène artistique canadienne a permis d'imaginer que d'autres artistes nikkei pourraient être reconnus à la fois par la communauté japonaise canadienne et par la société canadienne en général. Kaz a légitimé l'idée d'être un artiste dans la communauté. Peut-être n'était-ce pas une entreprise si folle que cela[20]. »





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Geometrical Suspension No. 2* (*Suspension géométrique nº 2*), 1967, huile, ruban adhésif et mine de plomb sur toile, 152,3 x 126,8 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. DROITE : Kazuo Nakamura et son œuvre *Infinite Waves* (*Ondes infinies*), 30 octobre 1979, photographe inconnu, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Cette image a été prise par un photographe employé pour le vernissage de l'exposition *Painters Eleven In Retrospective* (Le Groupe des Onze en rétrospective) tenue à la Robert McLaughlin Gallery.

STYLE ET TECHNIQUE

Sa carrière durant, Kazuo Nakamura ne cesse d'expérimenter différents styles, s'inspirant des gravures sur bois japonaises, de l'impressionnisme et empruntant des idées au Bauhaus. Bien qu'il soit principalement connu pour ses emblématiques paysages bleu-vert, ces œuvres ne sont qu'une expression de son intérêt pour la nature. Fondamentalement, Nakamura est en quête d'une vérité plus profonde dans les régularités et les suites numériques qui structurent notre univers. Tout son art – qu'il s'agisse de peintures figuratives ou abstraites, ou encore de sculptures – est une voie pour mieux comprendre le monde physique dans lequel nous vivons.

L'INSPIRATION DE L'ART JAPONAIS

Les premiers critiques à écrire sur l'œuvre de Kazuo Nakamura ont souvent évoqué au passage sa sensibilité « orientale », comme si cette qualité allait de soi. Ils font référence à la touche délicate et à l'impression de quiétude laissée par certaines de ses peintures, ainsi qu'à la prédominance de la nature. Ces commentaires reflètent pour la plupart une vision stéréotypée et parfois, insensible, selon laquelle Nakamura, étant d'origine japonaise, produirait par extension un « art japonais ».



Kazuo Nakamura, *Solitude 7*, 1973, huile sur lin, 61 x 76 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

George Elliott, écrivant sur l'œuvre de Nakamura en 1954, est l'un des premiers critiques à exposer en détail le lien entre l'artiste et l'art japonais, déclarant : « Il a deux sources de sujets reconnaissables. La première est ce que l'on pourrait appeler un instinct racial pour le paysage. La fragilité, la précision et la simplicité traditionnelles au Japon, ainsi qu'une certaine poésie vaporeuse dans la peinture de paysage se manifestent dans son œuvre, bien qu'elle ne soit pas particulièrement japonaise en apparence[1]. » Même le célèbre critique américain Clement Greenberg, invité par Jock Macdonald (1897-1960) à visiter les ateliers du Groupe des Onze en 1957, observe après avoir vu l'œuvre de Nakamura que l'artiste est « un tantinet trop subjugué par un "penchant" oriental[2] ». Ce n'est pas là un compliment de la part de Greenberg, reconnu pour être notoirement anti-« oriental » en matière d'art.

Nakamura lui-même lutte contre les caractérisations selon lesquelles son art reflète des influences de la culture japonaise. Dans une interview de 1979, Joan Murray lui pose la question suivante :

> J. M. Tout le monde remarque que votre travail a quelque chose de japonais ou du moins d'oriental. Pensez-vous réellement à l'art oriental lorsque vous travaillez?
> K. N. Non.
> J. M. C'est inné?
> K. N. Je pense que ça doit être inné[3].

Nakamura ne reconnaîtra explicitement qu'une seule fois cette qualité de son œuvre qui peut être liée à la sensibilité artistique japonaise. Lorsqu'on lui demande ce qu'il pense du commentaire du célèbre critique J. Russell Harper, selon qui les toiles de Nakamura révèlent une « sensibilité orientale », l'artiste répond : « S'il existe une sensibilité orientale dans mon travail, c'est possiblement à cause de mon utilisation du monochrome, ce qui est également assez courant aujourd'hui chez de nombreux peintres contemporains[4]. » Les œuvres de la série Inner Structure (Structure intérieure) jusqu'aux paysages des

années 1960, tels que *Blue Reflections, B.C.* (*Reflets bleus, C.-B.*), 1964, ou les peintures de la série String (Ficelle), dévoilent toutes la prédilection de Nakamura pour les teintes monochromes dominantes.



Kazuo Nakamura, *Blue Reflections, B.C.* (*Reflets bleus, C.-B.*), 1964, huile sur toile, 127 x 160 cm, Centre d'art MacLaren, Barrie.

Le peintre est très tôt conscient – grâce à son oncle et aux magazines d'art japonais auxquels il est abonné – de l'art qui se pratique au Japon. Cependant, par son éducation artistique formelle à la Central Technical School (CTS) et grâce à la scène artistique torontoise, il est exposé à l'art occidental, principalement l'art britannique. Il se peut aussi qu'il ait simplement repris certains des éléments stylistiques courants de l'art japonais par le biais d'artistes occidentaux comme Vincent van Gogh (1853-1890), qui admirait et imitait les estampes japonaises du dix-neuvième siècle.

De manière générale, on pourrait dire que Nakamura s'est ouvert à la notion d'immersion dans la nature parce qu'il y a été exposé dans la culture et l'art japonais. L'historien de l'art Richard Hill rapporte les propos de Nakamura, qui explique : « L'humain n'est jamais au-dessus de la nature. L'humain est avec la nature (Évolution universelle). » Cela dit, on peut trouver des déclarations similaires dans un certain nombre de sources, y compris la plus évidente provenant de la science[5].

Si l'on met de côté les questions thématiques, on peut aisément appliquer à l'œuvre de Nakamura des termes tels que « raffinement », « harmonie », « calme », « précision », « irrégularité » ou « beauté spontanée » (*wabi-sabi*), qui ont une longue histoire dans l'art et la culture du Japon[6]. Certaines des sculptures de Nakamura, comme *Tower Structures* (*Structures de tours*), 1967, peuvent être caractérisées comme non raffinées, inachevées, et donc spécifiquement liées à l'esthétique japonaise de l'imperfection. Mais elles peuvent aussi être liées à la notion néo-platonicienne de l'imperfection des formes terrestres, comme le souligne Jerrold Morris en parlant de Nakamura endossant le projet des philosophes grecs[7].





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Untitled* (*Sans titre*), 1955, sculpture de plâtre Hydrocal, 59 x 20,3 x 17,8 cm, collection privée. DROITE : Kazuo Nakamura, *Morning* (*Matin*), 1962, huile sur toile, 106 x 94 cm, collection de Rudy de Jonge.

D'aucuns pourraient prétendre que les hautes lignes d'horizon et la prédominance du bleu, au sein de paysages comme *August, Morning Reflections* (*Août, reflets du matin*), 1961, sont des traits stylistiques attribuables à l'influence japonaise[8]. Cependant, cette ligne d'horizon surélevée caractérise tout autant le paysage montagneux autour de Tashme, en Colombie-Britannique, où Nakamura a été interné entre 1942 et 1944, et marque donc également l'art paysagiste de l'Ouest canadien. Les traces d'une influence sont indéniables, mais elles sont fortuites, reprises ici et là, certaines plus systématiquement mises en œuvre que d'autres. En fait, la déclaration la plus complète de Nakamura à propos de la culture japonaise semble indiquer pourquoi il est si difficile de démêler ces influences. Lors d'une entrevue avec David Fujino, où on lui pose des questions sur la culture japonaise et sa survivance au Canada, l'artiste répond que selon lui, avec les mariages mixtes, elle serait diluée au point de disparaître d'ici une cinquantaine d'années. Il explique :

> Nous imaginons que c'est la population japonaise qui apporte sa culture; mais en réalité, c'est l'influence culturelle la plus forte qui influencera le reste de la culture générale. À un certain moment, une certaine culture s'inscrit dans l'évolution de la culture universelle. C'est l'influence la plus forte, donc elle n'a pas besoin d'être poussée ou forcée […]. Si vous observez la culture européenne, vous remarquerez que différentes cultures s'imbriquent les unes dans les autres; par exemple, la culture grecque est devenue la culture romaine[9].

Nakamura reflète cette idée dans sa description de l'évolution de l'art : dans les graphiques dont il se sert pour exposer ce processus, l'art japonais est absorbé au profit d'une évolution vers un art plus universel.



Kazuo Nakamura, *Suspended Landscape* (*Paysage en suspens*), 1967, huile sur toile, 127,3 x 107,1 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

La croyance de Nakamura en cet art universel explique peut-être ses réticences à mettre en évidence les éléments de son œuvre qui sont japonais et ceux qui ne le sont pas. Comme Richard Hill le reconnaît avec finesse, le recours constant de l'artiste au bleu de Prusse, comme par exemple dans *Number Structure and Fractals* (*Structure numérique et fractales*), 1983, est un clin d'œil à l'indigo japonais. Cependant, pour Nakamura, cette caractéristique n'est pas tant japonaise qu'universelle : elle tire effectivement son origine du Japon, mais elle a été intégrée à la culture universelle pour maintenant être appropriée par tous. Alors qu'il cherche, avec sa série Number Structure (Structure numérique), à créer des œuvres plus fondamentales, il devient important pour lui de ne pas montrer d'influence culturelle perceptible. Il ne se préoccupe donc pas de l'origine d'une idée, d'un style ou d'une technique – qu'elle soit japonaise ou autre – mais de son application pour parfaire notre compréhension des vérités universelles.

L'IMPRESSIONNISME ET LE POSTIMPRESSIONNISME

L'impressionnisme et le postimpressionnisme fascinent Kazuo Nakamura tout au long de sa vie, notamment les œuvres de Claude Monet (1840-1926), Vincent van Gogh (1853-1890) et Paul Cézanne (1839-1906). Ce dernier semble avoir influencé les toiles de Nakamura du début des années 1950, comme *Forest* (*Forêt*), 1953. La touche brisée de cette composition, une technique adaptée des impressionnistes, rappelle les premières représentations de la montagne

Sainte-Victoire par l'artiste français, vues par Nakamura dans le numéro du 25 février 1952 du magazine *Life*. Un texte de Winthrop Sargeant sur l'œuvre de Cézanne est accompagné d'un essai pictural comportant une peinture de la Sainte-Victoire datant de 1902-1904. Un autre tableau reproduit dans le même article, *Le petit pont*, 1879, dépeint une forêt luxuriante avec un pont au milieu, le tout se reflétant dans la mare en contre-bas. La composition présente un certain nombre de caractéristiques que l'on retrouve dans le style évolutif de Nakamura, notamment la ligne d'horizon haute ou absente, les coups de pinceau brisés et la représentation de reflets. De plus, dans son travail, Cézanne peignait rarement les contours des objets pour les délimiter, privilégiant une construction des formes par la couleur, une pratique également adoptée par Nakamura.

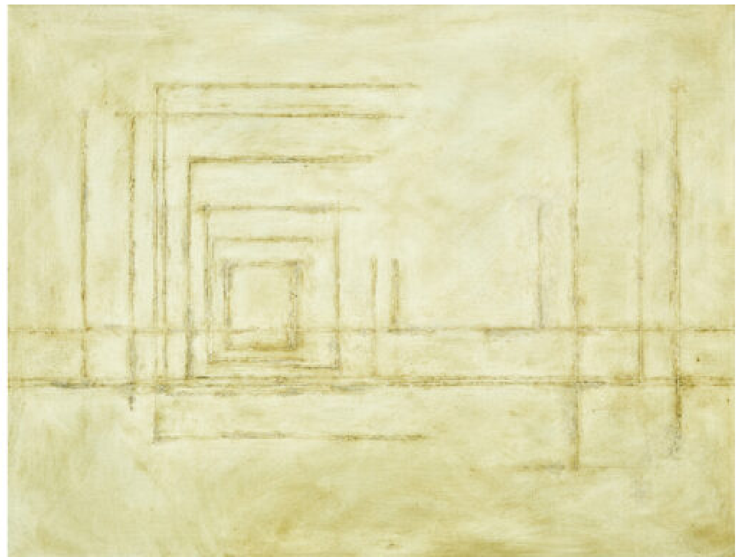


Kazuo Nakamura, *Forest* (*Forêt*), 1953, huile sur masonite, 48 x 60,9 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

Le peintre reconnaît l'influence de Cézanne en référant à une reproduction de *Châtaigniers au Jas de Bouffan*, v.1885-1886, tirée de *World Famous Paintings* (1939) de Rockwell Kent, premier livre d'art acheté pendant son internement à Tashme[10]. Dans cette peinture de Cézanne, les coups de pinceau brisés dépeignant le sol sous les arbres et le réseau de lignes créé par les branches, sont des caractéristiques que l'on retrouve également dans l'œuvre de Nakamura. Il fait aussi référence au célèbre conseil du peintre français qui recommande de traiter la nature par les formes géométriques, et exprime bientôt le désir d'aller plus loin encore : « Cézanne a décomposé la nature en

cônes, en sphères. Mais nous vivons à une époque où nous pouvons voir une structure, une structure basée sur la structure atomique et le mouvement[11]. » Les œuvres de la série Inner Structure (Structure intérieure), qui reprennent les thèmes de l'ère atomique, viendront peu après.





GAUCHE : Paul Cézanne, *Châtaigniers au Jas de Bouffan*, v.1885-1886, huile sur toile, 71,12 x 90,17 cm, Minneapolis Institute of Art. DROITE : Kazuo Nakamura, *Inner Structure* (*Structure intérieure*), 1961, huile sur toile, 61 x 79,4 cm, collection privée.

C'est à Monet que l'on doit le style mature de tableaux comme *Inner Structure* (*Structure intérieure*), 1956, et *Inner View* (*Vue intérieure*), 1954. Une caractéristique frappante des œuvres de la série Structure intérieure est qu'elles apparaissent quelque peu brumeuses et floues, rappelant la qualité atmosphérique des toiles de Monet représentant la façade de la cathédrale de Rouen. C'est une façon pour Nakamura de donner intentionnellement un aperçu de la structure et des motifs sous-jacents du monde. Dans sa peinture de 1966, *Green Landscape* (*Paysage vert*), une œuvre qui, de manière inhabituelle pour ses paysages, comporte quelques fleurs rouges – des roses, pour être exact –, Nakamura semble rendre hommage aux *Coquelicots*, 1873, de Monet, dont il possède une petite reproduction. Mais dans l'ensemble, ce sont les œuvres ultérieures du maître français – culminant avec la série des Nymphéas et leur absence ou quasi-absence de lignes d'horizon, leurs coups de pinceau rompus et leurs jeux de lumière captivants créés par l'utilisation du blanc – qui ont séduit Nakamura.

Peu après son clin d'œil à Monet avec *Paysage vert* – et ce n'est sans doute pas une coïncidence – il rend hommage à la célèbre interprétation des iris de Van Gogh dans *In Space, Blue Irises* (*Dans l'espace, des iris bleus*), 1967. Nakamura a une préférence marquée pour les bleus et les verts, deux couleurs qui prédominent dans l'œuvre tardive de Van Gogh. En tant que collectionneur d'estampes japonaises, dans lesquelles le vert et le bleu sont prédominants, notamment l'indigo dans les gravures sur bois (*aizuri-e*), l'artiste hollandais en a





GAUCHE : Claude Monet, *Coquelicots*, 1873, huile sur toile, 50 x 65,3 cm, Musée d'Orsay, Paris. DROITE : Kazuo Nakamura, *Green Landscape* (*Paysage vert*), 1966, huile sur toile, 93,7 x 121,3 cm, collection privée.

peut-être été inspiré, choisissant ces couleurs plus fréquemment dans ses propres œuvres. La description faite par Van Gogh de l'immersion de l'artiste japonais dans la nature est bien connue :

> Si nous étudions l'art japonais, nous voyons un homme sans doute sage, philosophe et intelligent, qui passe son temps à faire quoi? À étudier la distance entre la terre et la lune? Non. À étudier la politique de Bismarck? Non. Il étudie un simple brin d'herbe.
>
> Mais ce brin d'herbe l'amène à dessiner toutes les plantes, puis les saisons, les grandes lignes du paysage, puis les animaux, puis la figure humaine. Il passe ainsi sa vie, et la vie est trop courte pour tout faire.
>
> Voyons, n'est-ce pas presque une véritable religion que nous enseignent ces simples Japonais, qui vivent dans la nature comme s'ils étaient eux-mêmes des fleurs[12]?

Les hommages explicites de Nakamura à Monet et à Van Gogh en 1966 et 1967 suggèrent qu'il porte attention aux impressionnistes et aux postimpressionnistes à cette époque.





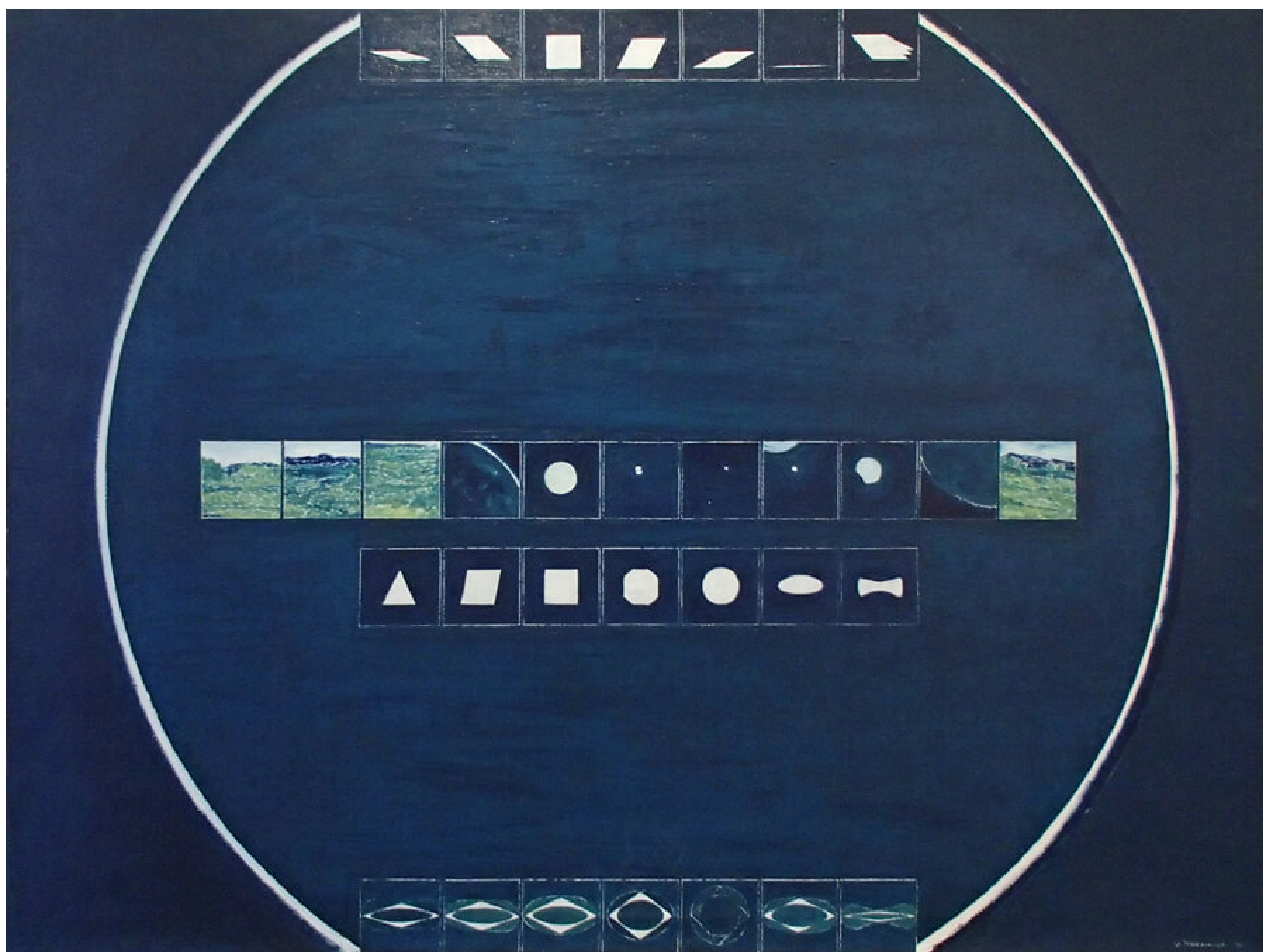
GAUCHE : Vincent van Gogh, *Iris*, 1890, huile sur carton aminci collé sur toile, 62,3 x 48,3 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
DROITE : Kazuo Nakamura, *In Space, Blue Irises* (*Dans l'espace, des iris bleus*), 1967, huile sur lin, 121,9 x 94 cm, Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Alors qu'il élabore sa théorie sur l'évolution de l'art, Nakamura explique dans une entrevue que cette évolution est parallèle au développement de la science :

> Vers 1900, l'humain a commencé à comprendre les atomes; c'est également à cette époque qu'apparaissent les impressionnistes […].

> Jusque-là, la plupart des formes d'art étaient assez linéaires. Mais la ligne n'existe pas lorsqu'on commence à comprendre les atomes et leur mouvement. C'est une façon dont on peut expliquer l'apparition de l'impressionnisme. Ensuite, la théorie de la relativité d'Einstein est basée sur le mouvement, tout comme l'art abstrait et ses formes[13].

Spatial Concept, Geometry (*Concept spatial, géométrie*), 1968, retrace cette évolution de la Renaissance à l'époque moderne et place l'impressionnisme et le postimpressionnisme au cœur d'un changement fondamental. Reflétant ce changement dans son propre travail, le coup de pinceau de Nakamura devient plus lâche, soulignant un élément de temporalité lié au mouvement, et il adopte une palette de teintes bleues et vertes à la limite du monochrome. Et pourtant, ce ne sont là que deux points de repère stylistiques dans sa constante évolution artistique.

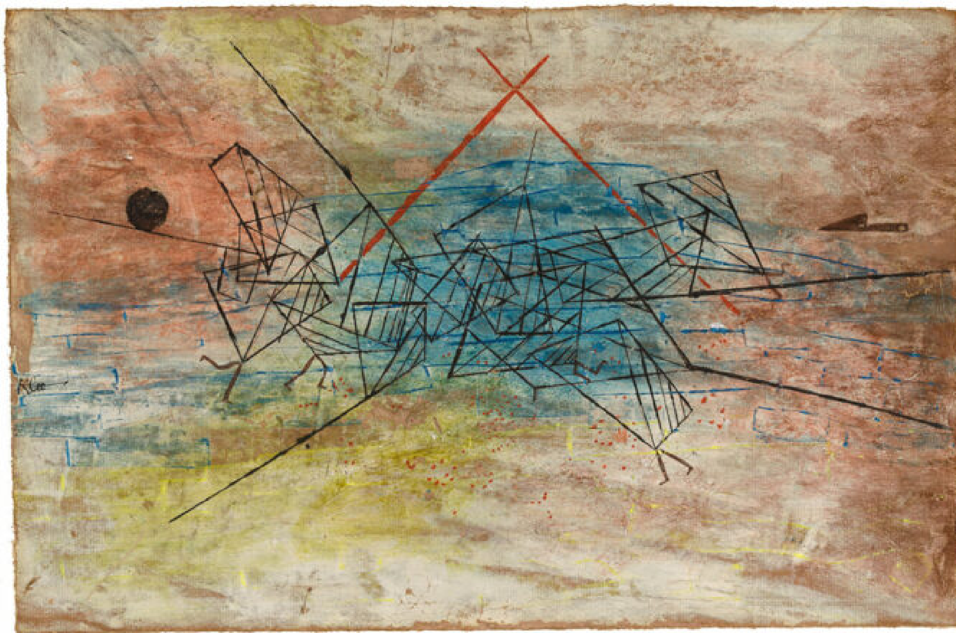


Kazuo Nakamura, *Spatial Concept #3* (*Concept spatial n° 3*), 1970, huile sur toile, 91,44 x 121,9 cm, collection de Paul et Janice Sabourin.

LE BAUHAUS ET LE MODERNISME

Les empreintes digitales du Bauhaus et du modernisme marquent l'ensemble de l'œuvre de Kazuo Nakamura. Jock Macdonald, membre du Groupe des Onze, qui a donné des cours particuliers à l'artiste durant son adolescence à Vancouver, serait responsable de lui avoir d'abord fait découvrir ces idées. Ensuite, la Central Technical School (CTS) de Toronto, dont le programme et les enseignements ont une dette considérable envers le Bauhaus, les aurait renforcées.

Macdonald a probablement attiré l'attention de Nakamura sur les écrits de László Moholy-Nagy (1895-1946), qui traitent en détail de la relation entre l'art, la société et la science, et possiblement sur les travaux et les écrits de Paul Klee (1879-1940), dont le *Pedagogical Sketchbook* regorge d'exemples de concepts scientifiques façonnant son art[14]. Il est difficile de mesurer l'étendue de l'influence de Moholy-Nagy au-delà du vaste programme selon lequel le progrès de l'art doit aller de pair avec celui de la science. Il se concentre davantage sur la technologie et l'art, alors que Nakamura s'intéresse davantage aux sciences physiques. Les écrits de Klee traitent de sujets allant de la gravité au mouvement des atomes, auxquels Nakamura s'intéresse également, mais rares sont les preuves que Nakamura ait lu Klee. De temps à autre, les lavis de couleurs et les réseaux de lignes en pattes de mouche de Klee, comme dans *Gefecht* (*Combat*), 1930, trouvent un écho dans l'œuvre de Nakamura, par exemple dans *Composition 10-51*, 1951.




GAUCHE : Paul Klee, *Gefecht* (*Combat*), 1930, gouache sur carton, 36,2 cm x 47,8 cm, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine. DROITE : Kazuo Nakamura, *Composition 10-51*, 1951.

La plus grande influence du Bauhaus sur Nakamura s'exerce par le biais d'une série de livres sur l'école, édités par Moholy-Nagy, ainsi que par les conférences qu'elle diffuse. Grâce à ces sources, le Bauhaus promulgue la vision moderniste de l'art en partageant les idées des artistes et des enseignants invités avec un public extérieur à l'école elle-même. Le recueil de cinq essais de Piet Mondrian (1872-1944), et en particulier son « évolution méthodique » de la peinture figurative à l'abstraction, attire clairement l'attention de Nakamura. Non seulement les œuvres initiales des deux artistes sont-elles ancrées dans l'impressionnisme et le postimpressionnisme, mais Mondrian et Nakamura développent également un style qui décompose notre monde visible en

éléments visuels fondamentaux largement géométriques. Par exemple, l'utilisation précoce d'arbres par Nakamura et la façon dont leurs branches évoluent en un réseau abstrait de lignes qui finissent par se fondre dans l'espace qui les entoure, comme dans *Hillside* (*Coteau*), 1954, correspond étroitement au processus entrepris par Mondrian dans sa célèbre série d'arbres entre 1908 et 1912. Cependant, alors que Mondrian se contente d'une simplicité géométrique fortement influencée par le spiritualisme, Nakamura pousse son abstraction plus loin en adoptant une approche mathématique dénuée de toute inflexion spirituelle. Les peintures de la série Structure numérique en sont un exemple évident.

La notion de progrès dans les arts, exposée par Nakamura dans *Spatial Concept, Geometry* (*Concept spatial, géométrie*), 1968, et décrite dans divers courts textes et notes, n'est pas nouvelle au Bauhaus, mais l'école et nombre des artistes qui y sont liés perpétueront cette idée. Mondrian adhère au concept de l'art et de la société évoluant vers un objectif utopique, ce qui, dans l'art, signifie une plus grande simplification visuelle. Cette idée trouve écho dans les écrits et les peintures de Wassily Kandinsky (1866-1944), que Nakamura connaît bien, et de Kazimir Malevitch (1879-1935), dont il aurait vu les œuvres au Museum of Modern Art de New York.



Kazuo Nakamura, *Untitled [Magic Squares]* (*Sans titre [carrés magiques]*), v.1975-1985, huile et mine de plomb sur masonite, 43,2 x 34,3 cm, collection privée.

La formulation géométrique de ce modèle d'évolution est toutefois plus étroitement liée à l'artiste russe El Lissitzky (1890-1941), qui établit, dans son texte de 1925 « A. and Pangeometry », un célèbre parallèle entre le développement de l'art et l'histoire des mathématiques. Lissitzky assimile la représentation plane et bidimensionnelle, que l'on retrouve par exemple dans l'art égyptien, à une simple progression numérique de 1, 2, 3, … et aux lignes et plans de la géométrie. Il cite des équivalents mathématiques correspondants à l'introduction de formes superposées et à l'utilisation de fractions, et ainsi de suite, jusqu'à atteindre le présent (ici, 1925), où l'art est équivalent à l'émergence des nombres imaginaires et de la géométrie non euclidienne[15]. La lecture de Nakamura est étrangement similaire, bien qu'elle ait pu se développer de façon indépendante. Dans la publication de 1974 pour sa rétrospective à la Robert McLaughlin Gallery, Nakamura écrit :

> 1er niveau : concept de perception bidimensionnelle – période de l'espace plat, en échelle (jusqu'à environ 1400 après J.-C.)
> 2e niveau : concept de perception tridimensionnelle – période de la perspective et de l'isométrie (1400-1870 après J.-C.)
> 3e niveau : concept de perception quadridimensionnelle – période de l'espace plat, de l'octogone, du cercle, de la forme concave/convexe, du ruban de Möbius et de la vague (de 1870 à nos jours)[16].

D'une manière générale, Nakamura considère qu'avant 1400, l'art est dominé par une conception bidimensionnelle du monde, à la Renaissance, il évolue avec la perspective linéaire, et plus tard, avec l'impressionnisme, Nakamura y voit un parallèle visuel avec le monde de la quatrième dimension qui inclut la géométrie non-euclidienne.

L'accent mis par le Bauhaus sur la fonction sociale de l'art et sa relation avec la science et la technologie est déterminant pour Nakamura, tant sur le plan thématique que stylistique. Dans les années 1960, il expérimente diverses formes d'abstraction, notamment géométriques, dans le but de reproduire et de révéler le mouvement non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace. Cette idée guidera sa pratique pour le reste de sa vie.

UN PAYSAGISTE?

Il est curieux de constater que dans toutes les études portant sur Kazuo Nakamura, l'artiste est rarement identifié et abordé en tant que paysagiste. Pourtant, en dehors de ses peintures plus abstraites, de ses sculptures et de ses natures mortes occasionnelles, il ne produit que des paysages. Pourquoi alors n'a-t-il pas trouvé sa place dans la vénérable tradition paysagiste de l'art canadien?



GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Forest* (*Forêt*), 1972, huile sur toile, 96,5 x 81,3 cm, collection de Paul et Janice Sabourin. DROITE : Camp de Tashme avec les montagnes en arrière-plan, v.1940-1949, photographe inconnu, Japanese Canadian Research Collection, Bibliothèque de l'Université de la Colombie-Britannique, livres rares et collections spéciales.

D'abord, Nakamura ne se retrouve pas à peindre des paysages par choix. Ses premières peintures représentent divers endroits autour de Vancouver et ce n'est que lorsque qu'il est interné à Tashme avec sa famille que Nakamura commence à dessiner et à peindre des paysages pour de bon. En fait, certaines des caractéristiques typiques de ses paysages, comme la haute ligne d'horizon, datent de sa période à Tashme, car elles incarnent la géographie de la région. Il est également suggéré que Nakamura se tourne potentiellement vers la peinture de paysage parce qu'on ne lui a jamais appris à dessiner la figure humaine lors de ses études en art commercial. Cependant, étant donné sa propension à expérimenter, il semble plus probable que Nakamura ait fait le choix de ne pas représenter la figure humaine. Les personnages apparaissent rarement dans ses peintures

après 1945. Et même dans ses sculptures, moyen d'expression se prêtant au portrait, il s'en tient à des sujets abstraits.

La question demeure : Pourquoi Nakamura est-il si peu souvent abordé sous l'angle du paysagisme? C'est probablement parce qu'il n'est pas devenu un peintre de paysage, mais plutôt un peintre de séquences numériques, une identité qu'il a fièrement acceptée. De plus, il ne s'est jamais arrêté à un style unique. Tom Thomson (1877-1917) avait un style unique, tout comme Paterson Ewen (1925-2002), lorsqu'il s'agissait de paysages : on ne peut pas confondre leurs œuvres avec celles d'un autre. Nakamura, en revanche, est identifié aux magnifiques paysages bleu-vert qu'il peint à la fin des années 1950 et au début des années 1960, dont *Lakeside, Summer Morning* (*Bord de lac, matin d'été*), 1961, est un excellent exemple. Il produit toutefois ces paysages aux côtés d'œuvres obscures telles que *Landscape 67* (*Paysage 67*), 1967. En outre, la majorité de ses paysages sont naturalistes plutôt que réalistes. En d'autres termes, ils ne correspondent pas à un lieu identifiable et ne sont pas peints en plein air. Pour Nakamura, un paysage est un point d'entrée pour révéler des idées plus universelles.





GAUCHE : Kazuo Nakamura, *Solitude*, 1973, huile sur toile, 61 x 76,2 cm, collection privée. DROITE : Kazuo Nakamura, *Grey Morning* (*Matin gris*), 1961, aquarelle sur papier, 38,2 x 53,5 cm, Museum London.

Nakamura aime créer des paysages dépeignant de vastes espaces ouverts, des lacs et des forêts denses. Sur le plan pictural, ils affirment surtout la planéité de la surface sur laquelle sont appliquées les lignes et les couleurs, car il s'intéresse vivement aux motifs. Symboliquement, les forêts denses que l'on retrouve dans des œuvres comme *Hemlocks* (*Pruches*), 1957, constituent un écran sur lequel sont créés des motifs complexes avec les branches et le feuillage, révélant l'ordre sous-jacent au chaos apparent de la nature. Les champs ouverts, comme dans *Autumn Morning* (*Matin d'automne*), 1958, montrent l'immensité des espaces que nous habitons, insaisissables, qui sont de temps à autre dissimulés par le brouillard ou la brume, rendant inaccessible ce qui se trouve au-delà. Les lacs et leurs surfaces dans *Bord de lac, matin d'été* opposent le monde physique à leurs reflets, parallèlement à notre propre réflexion du monde sur la surface peinte. Enfin, des œuvres comme *Landscape* (*Paysage*), 1953, frôlent l'abstraction, le point final de la carrière de Nakamura.

Plus important encore, il est fort probable que le peintre ne se soit jamais considéré comme un paysagiste. Il compose des paysages, certes, mais son

intention n'est pas de représenter le monde visible. Ses objectifs sont plus ambitieux. Chaque scène – qu'il s'agisse d'un arbre, d'un lac, d'une montagne ou d'une combinaison de ces éléments – est une occasion d'expérimenter une nouvelle façon de voir, de transcender la surface et de trouver une approche inédite pour comprendre la structure qui la sous-tend.



Kazuo Nakamura, *Hemlocks* (*Pruches*), 1957, huile sur panneau dur tempéré (masonite), 84 x 108 cm, collection de Jane Nakamura.



OÙ VOIR

On trouve les œuvres de Kazuo Nakamura au sein de collections publiques et privées au Canada et à l’international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition. Cette sélection ne contient que les œuvres tirées de collections publiques qui sont examinées et reproduites dans ce livre.

AÉROPORT INTERNATIONAL PEARSON DE TORONTO

6301, promenade Silver Dart
Mississauga (Ontario) Canada
torontopearson.com/fr/pendant-que-vous-etes-ici/art-and-culture/past-art/galaxies



Kazuo Nakamura, *Galaxies*, 1964
Acier inoxydable
305 x 305 x 305 cm

CENTRE D’ART MACLAREN

37, rue Mulcaster
Barrie (Ontario) Canada
1-705-721-9696
maclarenart.com



Kazuo Nakamura, *Blue Reflections, B.C.* (*Reflets bleus, C.-B.*), 1964
Huile sur toile
127 x 160 cm

COLLECTION D'ŒUVRES D'ART DU GOUVERNEMENT DE L'ONTARIO

Archives publiques de l'Ontario
134, boulevard Ian Macdonald
Toronto (Ontario) Canada
archives.gov.on.ca/fr/goac/index.aspx



Kazuo Nakamura, *Two Horizons* (*Deux horizons*), 1968
Huile sur toile
261,6 x 196,9 cm

MUSÉE CANADIEN DE LA GUERRE

1, Place Vimy
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-555-5621
museedelaguerre.ca



Kazuo Nakamura, *First Frost* (*Premier gel*), 1941
Aquarelle et mine de plomb sur papier
22,3 x 30,3 cm



Kazuo Nakamura, *Strawberry Farm* (*Fraisière*), v.1941
Aquarelle sur papier
22,3 x 30,3 cm



Kazuo Nakamura, *Back Alley, Vancouver* (*Ruelle, Vancouver*), 1942
Aquarelle sur papier
22,4 x 30 cm



Kazuo Nakamura, *Vancouver, Old Cambie Street Bridge* (*Ancien pont de la rue Cambie, Vancouver*), 1942
Crayon de couleur sur papier
30,1 x 22,4 cm



Kazuo Nakamura, *Tashme*, 2 juillet 1943
Gouache sur papier
35,8 x 55,8 cm



Kazuo Nakamura, *Torch Parade* (*Parade aux flambeaux*), 25 février 1944
Aquarelle sur papier
23 x 30,6 cm



Kazuo Nakamura, *March 18* (*18 mars*), 18 mars 1944
Gouache sur carton
28 x 35,5 cm



Kazuo Nakamura, *Hamilton*, 28 décembre 1944
Aquarelle sur papier
30 x 22 cm



Kazuo Nakamura, *Twelve Mile Lake* (*Lac de douze milles*), 1944
Aquarelle, stylo et encre sur papier
19,3 x 24,4 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L’ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.ca



Kazuo Nakamura, *Winter, Don River* (*Hiver, rivière Don*), 1949
Mine de plomb et aquarelle sur papier
38,1 x 56,8 cm



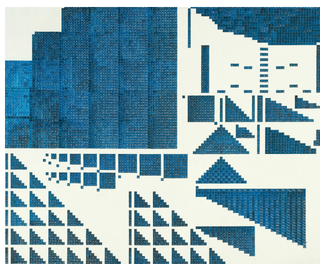
Kazuo Nakamura, *Autumn* (*Automne*), v.1950
Huile sur panneau dur non altéré
61,1 x 48,3 cm



Kazuo Nakamura, *Fortress* (*Forteresse*), 1956
Huile et mine de plomb sur masonite
88,3 x 121,6 cm



Kazuo Nakamura, *Inner Structure* (*Structure intérieure*), 1956
Huile sur panneau
60,8 x 78,8 cm



Kazuo Nakamura, *Number Structure II* (*Structure numérique II*), 1984
Huile sur toile
127 x 152,3 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

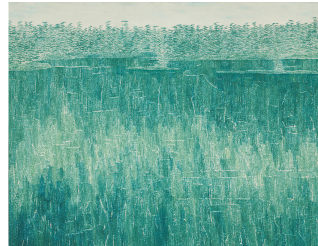
380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
1-613-990-1985
beaux-arts.ca



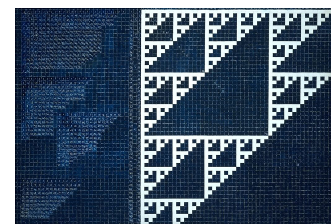
Kazuo Nakamura, *Hillside* (*Coteau*), 1954
Huile sur masonite
59,8 x 78,4 cm



Kazuo Nakamura, *Prairie Towers* (*Tours des prairies*), 1956
Huile sur masonite
86,5 x 122,4 cm



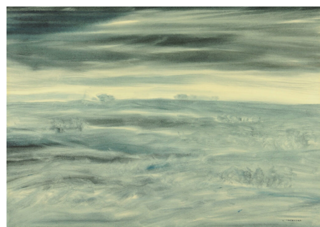
Kazuo Nakamura, *August, Morning Reflections* (*Août, reflets du matin*), 1961
Huile sur toile
93,7 x 121,5 cm



Kazuo Nakamura, *Number Structure and Fractals* (*Structure numérique et fractales*), 1983
Huile sur toile
71 x 101,7 cm

MUSEUM LONDON

421, rue Ridout Nord
London (Ontario) Canada
1-519-661-0333
museumlondon.ca



Kazuo Nakamura, *Grey Morning* (*Matin gris*), 1961
Aquarelle sur papier
38,2 x 53,5 cm



Kazuo Nakamura, *Lakeside, Summer Morning* (*Bord de lac, matin d'été*), 1961
Huile sur toile
60 x 77,5 cm

THE ROBERT MCLAUGHLIN GALLERY

72, rue Queen
Oshawa (Ontario) Canada
1-905-576-3000
rmg.on.ca



Kazuo Nakamura, *Trees* (*Arbres*), 1951
Encre sur papier
38,1 x 55,9 cm



Kazuo Nakamura, *Landscape* (*Paysage*), 1952
Aquarelle et encre sur papier
37,8 x 52,4 cm



Kazuo Nakamura, *Reflections* (*Reflets*), 1952
Mine de plomb et encre sur papier
38 x 55,9 cm



Kazuo Nakamura, *Forest* (*Forêt*), 1953
Huile sur masonite
48 x 60,9 cm



Kazuo Nakamura, *Morning Landscape* (*Paysage du matin*), 1953
Lavis d'encre sur papier
38,1 x 56,1 cm



Kazuo Nakamura, *Inner View* (*Vue intérieure*), 1954
Huile sur masonite
48,2 x 61 cm



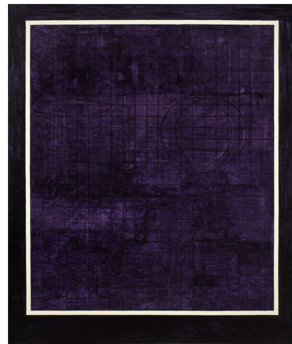
Kazuo Nakamura, *Into Space* (*Dans l'espace*), 1954
Huile et ficelle sur toile
55,9 x 68,8 cm



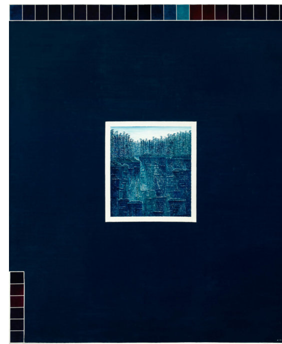
Kazuo Nakamura, *Infinite Waves* (*Ondes infinies*), 1957
Huile sur ficelle sur toile
94,1 x 101,7 cm



Kazuo Nakamura, *Lake, B.C.* (*Lac, C.-B.*), 1964
Huile sur toile
121,6 x 93 cm



Kazuo Nakamura, *Geometrical Suspension No. 2* (*Suspension géométrique nº 2*), 1967
Huile, ruban adhésif et mine de plomb sur toile
152,3 x 126,8 cm



Kazuo Nakamura, *Suspended Landscape* (*Paysage en suspens*), 1967
Huile sur toile
127,3 x 107,1 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Les détails sur les débuts de la vie de Nakamura sont tirés de la correspondance de l’auteur avec Jane Nakamura, et du mémoire de maîtrise de Brian Grison, « Oppression and Transcendence : The Iconography of Kazuo Nakamura’s Grids », Université Carleton, 2003, p. 34.

2. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 34-35; Iris Nowell, *Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2011, p. 297. Joan Murray rapporte que Macdonald a enseigné à Nakamura en 9e et 10e année à raison d’une heure par semaine entre 1940 et 1942. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura’s Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2004, annexe 2.

3. Sakura Torizuka, « Kazuo Nakamura, a Living Treasure of Canadian Art: Gendai Gallery Presents Tashme^{2}, Early Works of Kazuo Nakamura », *New Canadian* 65, n° 14 (2001), p. E1-E2.

4. Bryce Kanbara, « Tashme Squared », dans *Tashme^{2}: Early Works of Kazuo Nakamura*, Don Mills, Ontario, Gendai Gallery, 2001, p. 1. Dès le dix-neuvième siècle, des millions de familles canadiennes recevaient régulièrement les épais catalogues publiés par les grands magasins rivaux, Eaton et Simpson. Pendant des décennies, ces catalogues ont constitué une source importante de produits de consommation domestique pour la population canadienne.

5. Kanbara, « Tashme Squared », p. 1.

6. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 34.

7. Voir Joyce Zemans, *Jock Macdonald : sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l’art canadien, 2016, p. 31 et p. 55. Grison mentionne l’ambition du jeune Nakamura de poursuivre des études scientifiques, bien qu’il spécule que cette ambition ait pu être suggérée par Macdonald. Voir Grison, p. 117-118n7.

8. Nancy Baele, « Nakamura Uncovers the Inner Structure in Life », *Ottawa Citizen*, 25 octobre 1993, B6.

9. La déclaration complète se lit comme suit : « C’est le plan du gouvernement de faire sortir ces gens de la Colombie-Britannique aussi vite que possible. J’ai personnellement l’intention, tant que je serai dans la vie publique, de faire en sorte qu’ils ne reviennent jamais ici. Que notre slogan pour la Colombie-Britannique soit : “Pas de Japonais entre les Rocheuses et la mer”. » Citée dans le *Vancouver Daily Province*, le 4 avril 1942.

10. Ann Gomer Sunahara, *The Politics of Racism*, 3e éd., Burnaby, Colombie-Britannique, Nikkei National Museum & Cultural Centre, 2020, chap. 5.

11. Plus de 90 % des Canadiens japonais, tous résidents de la Colombie-Britannique, ont été envoyés dans des camps d'internement ou affectés à des camps de travail. Voir Greg Robinson et Andrew McIntosh, « Internement des Canadiens d'origine japonaise », *L'Encyclopédie canadienne*, 15 février 2017/mise à jour le 11 juin 2020. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/internment-of-japanese-canadians

12. Les récits de l'enregistrement des Canadiens japonais en tant que « sujets d'un pays ennemi » et des internements qui ont suivi se trouvent dans Pamela Hickman et Masako Fukawa, *Righting Canada's Wrongs: Japanese Canadian Internment in the Second World War*, Toronto, James Lorimer & Company, 2011, p. 72-123, et dans Sunahara, *Politics*.

13. Tashme est maintenant un lieu de villégiature connu sous le nom de Sunshine Valley; un mémorial du camp d'internement a été préservé.

14. Ce nombre représente bien plus de 90 % de la population canadienne japonaise de l'époque, qui était de 23 450 personnes selon le Bureau du recensement du Canada en 1941. Voir Sunahara, *Politics*, tableau 1. Les internés canadiens japonais ont inventé l'expression « villes fantômes », qui fait référence au fait que de nombreux camps d'internement étaient des villes minières abandonnées.

15. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 41-44.

16. Cité dans Kanbara, « Tashme Squared », p. 3.

17. Torizuka, « Kazuo Nakamura », p. E1-E2.

18. Kanbara, « Tashme Squared », p. 2.

19. Sunahara, *Politics*, chap. 6.

20. Correspondance de l'auteur avec Jane Nakamura, juin 2020.

21. Ministère du travail, « Report on the Administration of Japanese Affairs in Canada 1942-1944 », Ottawa, Gouvernement du Canada, 1945. Reproduit sur Tashme.com. http://tashme.ca/overview/building-community-in-tashme/the-administration-of-japanese-affairs-in-canada-1942-1944/.

22. Correspondance de l'auteur avec Jane Nakamura, juin 2020.

23. Sarah Milroy, « Adding and Abstracting with Nakamura », *The Globe and Mail*, 24 novembre 2001, R5.

24. Le titre de l'article de James Kindall était « The Day the Devil Smiled ».

25. Murray, « Notes of a phone conversation ».

26. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 46.

27. Andrew Bell, « The Art of Kazuo Nakamura », *Canadian Art* 16, nº 3 (août 1959), p. 168.

28. Nowell, *Painters Eleven*, p. 300; Grison, « Oppression and Transcendence », p. 47-55.

29. Dustin Ian Garnet, « A Storied History of Art Education: The Art Department at the Central Technical School, 1892–2014 », thèse de doctorat, Université Concordia, 2015, p. 115-116.

30. Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans / Grison, « Oppression and Transcendence », annexe 2, p. 248.

31. Paul Duval, *Four Decades: The Canadian Group of Painters and Their Contemporaries 1930–1970*, Toronto, Clarke, Irwin. 1972, p. 45.

32. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 46-49.

33. László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald, 1947, p. 31-32, p. 113-116 et p. 141-142. Ken Carpenter a affirmé que Jock Macdonald avait initié Nakamura à l'œuvre de Moholy-Nagy, bien qu'il ne soit pas clair si cela s'est produit lorsque Nakamura était un étudiant de Macdonald à Vancouver ou lorsqu'ils se sont retrouvés en tant que membres du Groupe des Onze; par conséquent, Haworth a soit renforcé l'intérêt de Nakamura pour l'artiste hongrois, soit il le lui a fait connaître.
Ken Carpenter, « Kazuo Nakamura », L'Encyclopédie canadienne, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/kazuo-nakamura. Joan Murray souligne que l'influence du Bauhaus était répandue chez tous les membres du Groupe des Onze. Voir Murray, *Origins of Abstraction in Ontario: The Abstracts at Home Show, 1953*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1992, p. 7-8.

34. Garnet, « Storied History », p. 233.

35. Roald Nasgaard, *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2008, p. 97-98.

36. Murray, « Notes of a phone conversation ».

37. Nasgaard, *Abstract*, p. 92-93.

38. Nowell, *Painters Eleven*, p. 300.

39. Jessica Poon, « 'Harmonious Disagreement': Painters Eleven, Abstraction, and the Construction of Canadian Modernism in the 1950s », thèse de doctorat, Université de la Colombie-Britannique, 2018, p. 76-77. On ne sait pas quelles œuvres spécifiques y figuraient.

40. Société canadienne de peintres en aquarelle, https://cspwc.ca/past-presidents/.

41. William Ronald, « Abstracts at Home », *Canadian Art* 11, nº 2 (hiver 1954), p. 51-52; Graham Broad, « Painters Eleven: The Shock of the New », *Beaver* 84, nº 1 (février/mars 2004), p. 22; Murray, *Origins of Abstraction*.

42. William Ronald, « Abstracts at Home », *Canadian Art* 11, nº 2 (hiver 1954), p. 51-52; Graham Broad, « Painters Eleven: The Shock of the New », *Beaver* 84, nº 1 (février/mars 2004), p. 22; Murray, *Origins of Abstraction*.

43. Nasgaard, *Abstract*, p. 95. Macdonald, qui a enseigné à Ronald à l'Ontario College of Art, a probablement recommandé certains des artistes qui faisaient partie de l'exposition; Ronald avait invité Macdonald à faire partie de *Abstracts at Home* (L'abstraction chez soi), mais il n'avait pu y participer. Voir Murray, *Origins of Abstraction*, p. 4.

44. Gary Michael Dault, « Kazuo Nakamura: An Appreciation—Artist Was 'Looking for the Grand Theory,' » *The Globe and Mail*, 26 avril 2002, R13.

45. Murray, *Origins of Abstraction*, p. 7.

46. Torizuka, « Kazuo Nakamura », p. E1-E2.

47. Broad, « Painters Eleven », p. 23-24.

48. Gary Michael Dault, « Kazuo Nakamura's Lucky Numbers », *The Globe and Mail*, 15 mai 1999, E2.

49. Cité dans Poon, « 'Harmonious Disagreement' », p. 115.

50. Jessica Poon fournit le meilleur compte rendu, et le plus complet, de la participation du Groupe des Onze à l'exposition. Poon, « 'Harmonious Disagreement' », chap. 3.

51. Cité dans Poon, « 'Harmonious Disagreement' », p. 115.

52. Il ne subsiste aujourd'hui aucune trace de cette production de Nakamura.

53. « View from Train Wins Artist Famous Trophy », *Toronto Daily Star*, 24 avril 1956.

54. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 272-274.

55. Nowell, *Painters Eleven*, p. 302.

56. *The Globe and Mail*, 28 novembre 1963, p. 27; *Toronto Daily Star*, 26 février 1964, p. 37.

57. Torizuka, « Kazuo Nakamura », p. E1-E2.

58. David Fujino, « The World of Kazuo Nakamura », *Tora* 1, nº 2 (1972), p. 5.

59. Kathryn Reid Woods, *Kazuo Nakamura*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1974.

60. Walter Klepac, « Kazuo Nakamura: Number Structure Works », dans *Kazuo Nakamura: The Method of Nature*, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 2001, p. 49n1.

61. Conversation de l'auteur avec Christopher Cutts, 5 août 2020.

62. Dault, « Kazuo Nakamura's Lucky Numbers », p. E2.

63. Cité dans Richard William Hill, « Kazuo Nakamura: A Human Measure », dans *Kazuo Nakamura: A Human Measure*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2004, p. 7.

64. Cité dans Hill, « Kazuo Nakamura », p. 13.

65. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 276.

66. Christopher Cutts, « Kazuo Nakamura's Number Structure », dans *Kazuo Nakamura: The Method of Nature*, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 2001, p. 61-75.

ŒUVRES PHARES : PREMIER GEL

1. Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, p. 36-37.

2. Bryce Kanbara, « Tashme Squared », dans *Tashme²: Early Works of Kazuo Nakamura*, Don Mills, Ontario, Gendai Gallery, 2001, n.p.

ŒUVRES PHARES : LAC DE DOUZE MILLES

1. Brian Grison, « Kazuo Nakamura », *Artichoke*, vol. 17, nº 1 (printemps 2005), p. 13-14.

ŒUVRES PHARES : AUTOMNE

1. Robert Fulford, « The New World of Pattern », *Mayfair*, vol. 30, nº 2 (février 1956), p. 46-47.

2. John Rewald, dir., *Paul Cézanne, Letters*, New York, Hacker Books, 1976, p. 301.

3. Richard William Hill, « Kazuo Nakamura: A Human Measure », *Kazuo Nakamura: A Human Measure*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2004, p. 8.

4. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 249.

ŒUVRES PHARES : BRUME DU MATIN

1. Dans ses notes d'une entrevue téléphonique avec Nakamura datant de 1979 environ, Joan Murray rapporte que « après qu'il soit venu dans l'est, à Hamilton, le premier livre qu'il a acheté portait sur Vincent van Gogh ». Une copie de ces notes inédites se trouve dans les archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario.

2. Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, chap. 3; et Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence», annexe 2, p. 249.

3. Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, p. 249.

4. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 49-50.

ŒUVRES PHARES : COTEAU

1. Parmi les documents que Nakamura a déposés aux archives de la Robert McLaughlin Gallery en 1992 figure une copie de l'article de Winthrop Sargeant paru en 1952 dans le magazine *Life* du 25 février, intitulé « Cézanne : The Great Paintings of a Frustrated Recluse Changed the Whole Course of Modern Art ».

2. Dans ses notes d'une entrevue téléphonique avec Nakamura datant de 1979 environ, Joan Murray rapporte que « après qu'il soit venu dans l'est, à Hamilton, le premier livre qu'il a acheté portait sur Vincent van Gogh ». Une copie de ces notes inédites se trouve dans les archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, Ontario.

3. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 249.

4. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, Kazuo Nakamura commence à travailler sur un modèle de l'évolution de l'art qu'il expose pour la première fois dans le catalogue de la rétrospective de la McLaughlin en 1974. Voir Kathryn Reid Woods, *Kazuo Nakamura*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1974. Dans les papiers de Nakamura découverts au moment de sa mort, actuellement conservés à la Christopher Cutts Gallery, on retrouve quelques graphiques où il énumère les principaux mouvements qui ont mené à l'époque actuelle, les quatre derniers étant l'art japonais, l'impressionnisme, le cubisme et l'art abstrait.

5. Rory A. A. Hinton, « Odd Man Out ».
http://artishinton.blogspot.com/2013/06/odd-man-out.html.

ŒUVRES PHARES : STRUCTURE INTÉRIEURE

1. Sakura Torizuka, « Kazuo Nakamura, a Living Treasure of Canadian Art: Gendai Gallery Presents *Tashme^2, Early Works of Kazuo Nakamura* », *New Canadian* 65, nº 14 (2001), E1-E2.

2. Nancy Baele, « Nakamura Uncovers the Inner Structure in Life », *Ottawa Citizen*, 25 octobre 1993.

3. Bryce Kanbara, « Tashme Squared », *Tashme^2: Early Works of Kazuo Nakamura*, Don Mills, Ontario, Gendai Gallery, 2001, p. 1. Dans les documents archivés à la Christopher Cutts Gallery, on retrouve un certain nombre de reproductions de peintures impressionnistes, mais celle de Monet est *Coquelicots*, 1873.

4. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 249.

ŒUVRES PHARES : ONDES INFINIES

1. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 250.

2. Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, p. 250. Il convient de noter que toutes les œuvres de la série String (Ficelle) ne comportent pas de ficelle; dans certains cas, Nakamura utilise simplement la peinture acrylique pour créer les lignes; dans d'autres cas, la ficelle est retirée au fur et à mesure que la peinture sèche.

3. Gary Michael Dault, « Kazuo Nakamura: An Appreciation—Artist Was 'Looking for the Grand Theory' », *The Globe and Mail*, 26 avril 2002.

4. Rory A. A. Hinton, « Odd Man Out ». http://artishinton.blogspot.com/2013/06/odd-man-out.html.

5. Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, p. 251.

6. Ihor Holubizky, « Nakamura: The Method of Nature », *Kazuo Nakamura: The Method of Nature*, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 2001, p. 6.

ŒUVRES PHARES : AOÛT, REFLETS DU MATIN

1. Sakura Torizuka, « Kazuo Nakamura, a Living Treasure of Canadian Art: Gendai Gallery Presents *Tashme^2, Early Works of Kazuo Nakamura* », *New Canadian* 65, nº 14 (2001), p. E1-E2.

2. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 249.

3. Torizuka, « Kazuo Nakamura », p. E1-E2.

4. Leonard Schlichting, entretien par correspondance avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 20 mars 1978, archives du Musée des beaux-arts de Winnipeg, reproduit dans Grison, « Oppression and Transcendence », annexe 2, p. 245.

ŒUVRES PHARES : GALAXIES

1. Les artistes ont été recommandés par un comité consultatif où figuraient les directeurs du Musée des beaux-arts de Montréal, de la Art Gallery of Toronto (aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario) et du Musée des beaux-arts du Canada; voir *The Globe and Mail*, 28 novembre 1963, p. 27.

2. *Toronto Daily Star*, 26 février 1964, p. 37.

3. *Toronto Daily Star*, 26 février 1964, p. 37.

ŒUVRES PHARES : STRUCTURES DE TOURS

1. Kazuo Nakamura, « Taped Interview », 15 août 1967. http://ccca.concordia.ca/history/dorothy_cameron/english/nakamura.html

2. Harry Malcolmson, « Review », *Telegram*, Toronto, 9 octobre 1965.

3. Voir Yuriko Saito, « The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, nº 4 (automne 1997).

ŒUVRES PHARES : DEUX HORIZONS

1. Des invitations ont été lancées aux artistes vivant au Canada et sept cents soumissions ont été reçues. Parmi celles-ci, trente œuvres de vingt-neuf artistes ont été sélectionnées par un comité dirigé par trois membres de l'Académie royale des arts du Canada. Voir *Art at Queen's Park/L'Art à Queen's Park*, Toronto, gouvernement de l'Ontario, 1988.

2. Richard William Hill, « Kazuo Nakamura: A Human Measure », *Kazuo Nakamura: A Human Measure*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2004, p. 13.

3. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 249.

4. Nakamura cité dans Ihor Holubizky, « Nakamura: The Method of Nature », *Kazuo Nakamura: The Method of Nature*, Oshawa, Robert McLaughlin Gallery, 2001, p. 18.

5. Nakamura cité dans Iris Nowell, *Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2011, p. 304.

ŒUVRES PHARES : CONCEPT SPATIAL, GÉOMÉTRIE

1. L'interprétation de Nakamura est analogue à la description de l'évolution de l'art menée par l'artiste russe El Lissitzky à l'aide de la ligne des nombres. Lissitzky a été publié par le Bauhaus et était ami avec le professeur hongrois du Bauhaus, László Moholy-Nagy, dont Nakamura connaissait l'œuvre. Voir El Lissitzky, « A. and Pangeometry », 1925, reproduit dans Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Londres, Thames and Hudson, 1968, p. 352-357.

2. David Fujino, « The World of Kazuo Nakamura », *Tora* 1, nº 2 (1972), p. 5.

3. Nakamura l'a expliqué comme suit dans l'entrevue de 1972, cité dans Fujino, « The World », p. 5-6 : « Le triangle correspond à la Renaissance, où l'on a découvert la perspective : deux lignes se rejoignant en un point. Puis, en passant à la période impressionniste – avec sa forme isométrique – nous constatons que l'art japonais influence l'art occidental avec sa perspective isométrique […]. Ensuite, nous avons une vue plutôt plate pour se rendre vers la période cubiste, puis dans la période abstraite, il y a un point de rupture – une vue plate devient octogonale, puis sphérique […]. Tout comme la science, l'art et la vie se sont développés à un rythme plus rapide, d'ici à la période sphérique, et c'est là que l'homme a échappé à la gravitation terrestre, en voyant la terre depuis l'espace, il a vu qu'il n'y avait ni haut ni bas. Lorsque vous êtes sur terre, vous voyez l'horizon, et ce qui est au-dessus est le haut, et ce qui est en dessous est le bas; mais à grande distance, tout est perçu comme étant réellement circulaire. C'est le plus grand point de rupture dans les conceptions humaines. »

ŒUVRES PHARES : STRUCTURE NUMÉRIQUE II

1. Le triangle de Sierpiński est une fractale qui s'obtient lorsqu'un triangle équilatéral est subdivisé à l'infini en triangles équilatéraux plus petits. Le triangle de Pascal est un triangle équilatéral infini de nombres formé par l'addition des deux nombres supérieurs pour obtenir le nombre inférieur. Les nombres de Catalan décrivent les manières possibles de regrouper une séquence de nombres discrets, ordonnée ou assignée pour satisfaire des conditions spécifiques. Ils sont utilisés en géométrie computationnelle et surtout en cryptographie. Un carré magique est une grille dans laquelle chaque nombre est utilisé une fois, et la somme de chaque ligne, colonne et diagonale est la même.

2. La suite de Fibonacci est une suite infinie de nombres formalisée en 1202 par le mathématicien italien Fibonacci, également connu sous le nom de Léonard de Pise. Chaque nombre est la somme des deux qui le précède, en commençant par 0 et 1. Vous avez donc 0, 1, puis 1 (la somme de 0 + 1), puis 2 (la somme de 1 + 1), puis 3 (1 + 2), et la séquence continue avec 5, 8, 13, 21, 34, et ainsi de suite. Cette suite est utilisée dans divers domaines, de l'économie à l'informatique, mais dans la nature, elle décrit, par exemple, la disposition des écailles d'une pomme de pin ou des pétales d'une marguerite.

3. Nancy Baele, « Nakamura Uncovers the Inner Structure in Life », *Ottawa Citizen*, 25 octobre 1993, p. B6.

4. Baele, « Nakamura », p. B6.

5. Baele, « Nakamura », p. B6.

6. Gary Michael Dault, « Kazuo Nakamura: An Appreciation—Artist Was 'Looking for the Grand Theory' », *The Globe and Mail*, 26 avril 2002, p. R13.

7. Gary Michael Dault, « Kazuo Nakamura's Lucky Numbers », *The Globe and Mail*, 15 mai 1999, p. E2.

8. Dault, « Kazuo Nakamura: An Appreciation », p. R13.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Iris Nowell, *Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2011, p. 302.

2. Kazuo Nakamura, « Taped Interview », 15 août 1967. http://ccca.concordia.ca/history/dorothy_cameron/english/nakamura.html

3. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 252.

4. Gary Michael Dault, « Painters Eleven Made Abstract Art Legitimate » *Toronto Star*, 4 novembre 1979, p. B4.

5. Murray, entrevue, p. 252.

6. Kathryn Reid Woods, *A History of the Painters Eleven*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1970.

7. Cité dans Jessica Poon, « 'Harmonious Disagreement': Painters Eleven, Abstraction, and the Construction of Canadian Modernism in the 1950s », thèse de doctorat, Université de la Colombie-Britannique, 2018, p. 126.

8. Nancy Baele, « Nakamura Uncovers the Inner Structure in Life », *Ottawa Citizen*, 25 octobre 1993, p. B6.

9. Robert Fulford, « The New World of Pattern », *Mayfair* 30, nº 2 (février 1956), p. 46.

10. Murray, entrevue, p. 251.

11. Une grande partie de ce matériel est actuellement conservée à la Christopher Cutts Gallery de Toronto.

12. Kathryn Reid Woods, *Kazuo Nakamura*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1974.

13. Woods, *Kazuo Nakamura*.

14. David Fujino, « The World of Kazuo Nakamura », *Tora* 1, nº 2 (1972), p. 5.

15. Fulford, « The New World of Pattern », p. 46.

16. Harry Malcolmson, *Telegram*, 9 octobre 1965, p. 26.

17. Paul Gladu, « Kazuo Nakamura: An Artist Solves a Problem », *Montreal Gazette*, 22 avril 1967, p. 24.

18. Klee a enseigné au Bauhaus de 1921 à 1931 et a publié en 1925 son influent ouvrage intitulé *Pedagogical Sketchbook*. Dans ce livre, Klee explique comment l'art doit s'inspirer de la science.

19. Kevin James, « Seeking Specificity in the Universal: A Memorial for the Japanese Canadians Interned during the Second World War », mémoire de maîtrise, Université Dalhousie, 2008.

20. Citée dans *Tashme*^{2}*: Early Works of Kazuo Nakamura*, Don Mills, Ontario, Gendai Gallery, 2001.

STYLE ET TECHNIQUE

1. George Elliott, « Nakamura—Painter on the Threshold », *Canadian Art* 11, nº 2 (été 1954), p. 139. La deuxième source de sujet mentionnée par Elliott est la façon dont Nakamura considère les « appareils conçus par l'humain ».

2. Richard William Hill, « Kazuo Nakamura: A Human Measure », *Kazuo Nakamura: A Human Measure*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2004, p. 10.

3. Joan Murray, entrevue avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, reproduit dans Brian Grison, « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 248.

4. Leonard Schlichting, entretien par correspondance avec Kazuo Nakamura, manuscrit non publié, 20 mars 1978, archives du Musée des beaux-arts de Winnipeg, reproduit dans Grison, « Oppression and Transcendence », annexe 2, p. 245-246.

5. Hill, « Kazuo Nakamura », p. 10; voir également Arne Kalland et Pamela J. Asquith, « Japanese Perceptions of Nature: Ideals and Illusions », dans Pamela J. Asquith et Arne Kalland, dir., *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives,* Londres, Nordic Institute of Asian Studies, 1997, p. 1-35.

6. Voir Donald Keene, « Japanese Aesthetics », dans Nancy G. Hume, dir., *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader,* Albany, State University of New York Press, 1995, p. 27-41.

7. Harry Malcolmson, *Telegram*, Toronto, 9 octobre 1965, p. 26.

8. Hill, « Kazuo Nakamura », p. 13.

9. David Fujino, « The World of Kazuo Nakamura », *Tora* 1, nº 2 (1972), p. 5.

10. Grison, « Oppression and Transcendence », p. 41-44.

11. Nancy Baele, « Nakamura Uncovers the Inner Structure in Life », *Ottawa Citizen*, 25 octobre 1993.

12. Vincent van Gogh, lettre à Théo, vers septembre 1888, cité dans Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 38-39.

13. Fujino, « World », p. 8.

14. Voir Oliver A. I. Botar, « László Moholy-Nagy's New Vision and the Aestheticization of Scientific Photography in Weimar Germany », *Science in Context* 17, nº 4 (décembre 2004), p. 525-556 et Sara Lynn Henry, « Paul Klee's Pictorial Mechanics, from Physics to Picture Plane », *Pantheon* 47, 1989, p. 147-165.

15. El Lissitzky, « A. and Pangeometry », 1925, reproduit dans Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Londres, Thames and Hudson, 1968, p. 352-357.

16. Kathryn Reid Woods, *Kazuo Nakamura*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1974.

GLOSSAIRE

art abstrait

Langage de l'art visuel qui emploie la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant au monde réel. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

art figuratif

Terme descriptif désignant une œuvre d'art qui représente ou fait référence à des objets ou des êtres reconnaissables, y compris les êtres humains. L'art figuratif est souvent représentationnel et puise son matériel source dans le monde réel, bien que ses sujets puissent être exploités en parallèle avec des métaphores et des allégories. Le terme est apparu dans l'usage populaire vers les années 1950 pour décrire les œuvres d'art en contraste avec celles du mouvement expressionniste abstrait ainsi qu'avec l'art non figuratif et non-objectif.

Automatistes

Groupe d'artistes montréalais qui s'intéresse au surréalisme et à la technique surréaliste de l'automatisme. Formé autour de l'artiste, professeur et théoricien Paul-Émile Borduas, le groupe des Automatistes expose régulièrement entre 1946 et 1954, et fait de Montréal un haut lieu de l'art d'avant-garde au milieu du vingtième siècle. Marcel Barbeau, Marcelle Ferron, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau, Jean Paul Riopelle et Françoise Sullivan comptent parmi ses membres.

Bauhaus

Ouverte de 1919 à 1933 en Allemagne, l'école du Bauhaus a révolutionné la formation en arts visuels au vingtième siècle en intégrant beaux-arts, métiers d'art, design industriel et architecture. Parmi les professeurs, mentionnons Josef Albers, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Ludwig Mies van der Rohe et László Moholy-Nagy.

Bush, Jack (Canadien, 1909-1977)

Membre des Painters Eleven de Toronto, un groupe créé en 1954, Bush ne trouve son style propre qu'après la visite de son atelier par le critique Clement Greenberg en 1957, en se concentrant sur ses aquarelles. De celles-ci, Bush tire des formes et de grands plans colorés qui caractérisent son style colour-field personnel, parallèlement au travail de Morris Louis et de Kenneth Noland. Avec eux, Bush participe à l'exposition de Clement Greenberg en 1964, *Post Painterly Abstraction*.

Cahén, Oscar (Danois/Canadien, 1916-1956)
Né à Copenhague, Cahén fréquente l'Académie des beaux-arts de Dresde, et enseigne le design, l'illustration et la peinture à l'École des arts graphiques Rotter de Prague, avant que les activités antinazies de sa famille ne l'obligent à fuir en Angleterre. Déporté au Canada en tant que sujet d'un pays ennemi, il s'établit à Montréal, pour ensuite déménager à Toronto en 1943. Cahén cofonde le collectif Painters Eleven en 1953. (Voir *Oscar Cahén : sa vie et son œuvre* par Jaleen Grove.)

Cameron, Alex (Canadien, né en 1947)
Étudiant à la New School of Art de Toronto dans les années 1960, Alex Cameron a développé un style de peinture caractérisé par des pigments de texture audacieuse et une utilisation dynamique de la couleur. Influencé par Jack Bush, membre du groupe Painters Eleven, pour qui il a travaillé comme assistant, Cameron a fait évoluer son travail de toiles abstraites et conceptuelles dans les années 1970, à des paysages abstraits qui s'inspirent de la tradition canadienne du paysage de Tom Thomson et du Groupe des Sept.

Central Technical School (CTS)
La Central Technical School est une école polyvalente de Toronto fondée en 1915, dont la vocation est de préparer les élèves à devenir la main-d'œuvre qualifiée de l'ère moderne. À l'époque, il s'agit de la plus grande école construite au Canada, reflétant la forte demande pour des programmes de formation technique. Lawren Harris, Arthur Lismer et Elizabeth Wyn Wood comptent parmi les artistes de renom qui y ont étudié ou enseigné.

Cézanne, Paul (Français, 1839-1906)
Peintre qui a exercé une influence sans précédent sur l'essor de l'art moderne, associé à l'école postimpressionniste, réputé pour ses expérimentations techniques de la couleur et de la forme, et son intérêt pour la perspective à points multiples. Ses sujets tardifs préférés comprennent les portraits de son épouse, les natures mortes et les paysages de la Provence.

Dalí, Salvador (Espagnol, 1904-1989)
La star des surréalistes et l'une des personnalités les plus exubérantes de son époque, Dalí est surtout connu pour ses représentations naturalistes de paysages oniriques. *La Persistance de la mémoire*, 1931, avec ses montres molles, est l'une des œuvres les plus parodiées du vingtième siècle.

de Chirico, Giorgio (Italien, 1888-1978)
L'artiste italien Giorgio de Chirico, avec ses peintures métaphysiques de places et de bâtiments en grande partie déserts et projetant de longues ombres sous la lumière vive du soleil, a vivement influencé le développement du surréalisme. Réalisées entre 1909 et 1919, ces scènes oniriques sont révolutionnaires par leur représentation de la façon dont l'esprit perçoit la réalité. Au grand désarroi des surréalistes, de Chirico a ensuite abandonné ses œuvres métaphysiques en faveur de la peinture néoclassique et néobaroque.

Duncan, Douglas (Canadien, 1902-1968)
L'un des premiers chantres de l'art canadien, Douglas Duncan est relieur, marchand d'art et collectionneur. Il fonde et dirige la Picture Loan Society, première galerie canadienne à stimuler l'achat d'œuvres d'art en les proposant d'abord en location.

Ewen, Paterson (Canadien, 1925-2002)
Né à Montréal et ensuite installé à London, Ontario, Ewen participe aux mouvements des Automatistes, des Plasticiens et des régionalistes de London, bien qu'il ne s'identifie jamais entièrement à un mouvement en particulier. Ses œuvres de maturité expérimentent des combinaisons de couleurs et de textures, peintes sur des surfaces de contreplaqué gravées. Ses tableaux évoquent des paysages et des éléments de la nature exprimés par une gestuelle abstraite et géométrique. (Voir *Paterson Ewen : sa vie et son œuvre* par John G. Hatch.)

expressionnisme abstrait
Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.

Franck, Albert (Néerlandais/Canadien, 1899-1973)
Né aux Pays-Bas, Franck émigre au Canada au lendemain de la Première Guerre mondiale. Il est reconnu pour ses aquarelles et ses huiles sur toile représentant des rues et des maisons de Toronto. Franck exerce une influence importante sur le collectif Painters Eleven.

Gordon, Hortense (Canadienne, 1886-1961)
Membre et cofondatrice du Groupe des Onze (Painters Eleven), Hortense Gordon est célèbre pour ses audacieuses œuvres abstraites. Elle enseigne la peinture à la Hamilton Technical School, dont elle devient directrice en 1934.

Greenberg, Clement (Américain, 1909-1994)
Critique d'art et essayiste très influent, connu principalement pour son approche formaliste et sa conception controversée du modernisme, qu'il expose pour la première fois dans son article « La peinture moderniste », publié en 1961. Greenberg est notamment l'un des premiers défenseurs des expressionnistes abstraits, dont Jackson Pollock et le sculpteur David Smith.

Groupe des Onze (Painters Eleven)
Collectif d'artistes actif entre 1953 et 1960, formé de onze peintres de la région de Toronto, aux styles distinctifs, parmi lesquels on retrouve Harold Town, Jack Bush et William Ronald. Ils unissent leurs efforts afin d'accroître leur visibilité, compte tenu de l'intérêt limité pour l'art abstrait en Ontario à l'époque.

Harris, Lawren S. (Canadien, 1885-1970)
Harris est l'un des fondateurs du Groupe des Sept en 1920 à Toronto et est généralement considéré comme son chef officieux. À la différence des autres membres du groupe, Harris s'est distancé de la peinture de paysages figuratifs pour se tourner d'abord vers les paysages abstraits, puis vers l'abstraction pure. Le Groupe des Sept se dissout en 1931 et Harris devient le premier président du Groupe des peintres canadiens lors de sa création deux ans plus tard.

Haworth, Peter (Canadien, 1889-1986)
Né à Lancaster, en Angleterre, Peter Haworth immigre au Canada en 1923 et devient directeur des arts à la Central Technical School de Toronto. Il est renommé pour ses vitraux et pour ses peintures de paysages et de littoraux. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Haworth et sa femme, Bobs Cogill Haworth, ont été chargés par le gouvernement canadien de documenter les activités des forces armées en Colombie-Britannique.

Hodgson, Tom (Canadien, 1924-2006)
Peintre expressionniste abstrait, directeur artistique dans le domaine publicitaire, professeur d'art respecté et athlète d'élite, Hodgson grandit sur Centre Island, dans le port de Toronto. Membre du collectif Painters Eleven, il reçoit sa formation auprès d'Arthur Lismer au Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario) et réalise des peintures gestuelles aux dimensions souvent immenses.

Hokusai, Katsushika (Japonais, 1760-1849)
Un des artistes les plus prolifiques et influents du Japon de l'époque d'Edo, Hokusai crée environ 30 000 dessins et illustre 500 livres en sept décennies de production artistique. Inspiré des traditions chinoises, japonaises et occidentales, son œuvre comprend des peintures, des gravures et des dessins aux multiples sujets, allant des paysages à l'érotisme.

Hydrocal
L'Hydrocal est un mélange composé de plâtre et d'une petite quantité de ciment qui reste malléable et durcit progressivement.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Kandinsky, Wassily (Russe, 1866-1944)
Artiste, professeur et philosophe, il s'installe en Allemagne et plus tard en France. Kandinsky est au cœur de l'essor de l'art abstrait. Beaucoup de ses œuvres expriment son intérêt pour les relations entre la couleur, le son et l'émotion. *Du spirituel dans l'art* (1911), son célèbre traité sur l'abstraction, s'inspire du mysticisme et des théories sur la divinité.

Kent, Rockwell (Américain, 1882-1971)
Illustrateur ainsi que peintre de paysage spécialisé dans les environnements déserts et éloignés, dont la côte de la Nouvelle-Angleterre, l'Alaska et le Groenland, Kent est également un défenseur des droits des travailleurs. Ses gravures sur bois pour des livres et des périodiques, y compris deux éditions de Moby Dick de Herman Melville, rappellent le style des romantiques anglais, comme William Hogarth et William Blake.

Kiyooka, Roy (Canadien, 1926-2004)
Né et élevé dans les Prairies, l'artiste japonais canadien Roy Kiyooka a étudié sous la direction de Jock Macdonald au Provincial Institute of Technology and Art (aujourd'hui le Alberta College of Art and Design) à Calgary de 1946 à 1949. Assidu aux Emma Lake Artists' Workshops, ce peintre avant-gardiste a développé un style abstrait hard-edge. Dans les années 1960, Kiyooka, qui expérimente avec une multitude de moyens d'expression, est une figure centrale de la scène artistique de Vancouver.

Klee, Paul (Allemand/Suisse, 1879-1940)
Surtout connu comme un peintre à l'énergie et à l'imagination prodigieuses – on estime sa production à 9000 œuvres d'art – Klee est également graveur, auteur d'écrits sur l'art et professeur bien-aimé, d'abord au Bauhaus et plus tard à l'Académie de Düsseldorf.

Kline, Franz (Américain, 1910-1962)
Peintre expressionniste abstrait et dessinateur dont les œuvres gestuelles s'inspirent d'artistes contemporains tels qu'Arshile Gorky et Willem de Kooning. À partir de la fin des années 1940, Kline réalise essentiellement des tableaux en noir et blanc, mais dans les dernières années de sa carrière, il revient à une palette colorée.

Lissitzky, El (Russe, 1890-1941)
Pionnier de l'art non-figuratif au début du vingtième siècle, l'artiste russe El Lissitzky est associé au suprématisme et au constructivisme. Ses peintures et ses affiches combinent souvent la typographie aux formes géométriques de base et à la palette de couleurs restreinte de l'art suprématiste. Figure influente dans le domaine de la conception graphique, Lissitzky est reconnu pour ses contributions novatrices à la typographie, à la publicité et à la conception d'expositions.

Luke, Alexandra (Canadienne, 1901-1967)
Peintre abstraite qui a étudié avec Jock Macdonald et Hans Hofmann, Alexandra Luke a organisé la Canadian Abstract Exhibition (Exposition canadienne d'art abstrait) en 1952, qui a mené à la formation, en 1953, du groupe Painters Eleven. Connue comme une coloriste, Luke a fait partie du groupe jusqu'à sa dissolution en 1960.

Macdonald, Jock (Britannique/Canadien, 1897-1960)
Peintre, graveur, illustrateur et professeur qui figure parmi les pionniers de l'art abstrait au Canada. Macdonald débute comme peintre-paysagiste, pour ensuite se tourner vers l'abstraction dans les années 1940, sous l'influence de Hans Hofmann et de Jean Dubuffet. Macdonald est un des fondateurs du collectif Painters Eleven en 1953. (Voir *Jock Macdonald : sa vie et son œuvre*, par Joyce Zemans.)

Malevich, Kazimir (Russe, 1879-1935)
Importante figure de l'essor de l'abstraction géométrique, dont les inclinations religieuses et mystiques influencent profondément son désir d'abandonner, comme artiste, la représentation du monde visible. Ses œuvres suprématistes radicalement austères sont exposées pour la première fois à Moscou en 1915. Malevich se remet à la peinture figurative à la fin des années 1920.

Manzoni, Piero (Italien, 1933-1963)
Artiste pré-conceptuel qui a adopté une attitude ironique à l'égard de l'art d'avant-garde, remettant en question la nature même de l'objet d'art et critiquant la production et la consommation de masse en Italie après la Seconde Guerre mondiale. Manzoni a été inspiré par Yves Klein et ses travaux sur la conscience collective, et les matériaux considérés comme trop sales pour l'art. Son œuvre la plus célèbre s'intitule *Merda d'artista* (*Merde d'artiste*), 1961, dans laquelle il a vraisemblablement scellé ses propres excréments dans une édition de quatre-vingt-dix canettes qu'il a vendues à la valeur marchande de l'or.

Martin, Agnes (Américaine/Canadienne, 1912-2004)
La démarche abstraite d'Agnes Martin est surtout connue pour ses petites toiles représentant des grilles et des bandes peintes de douces nuances. Son œuvre se situe entre l'expressionnisme abstrait et le minimalisme, notamment en adoptant le langage formel de ce dernier sans le priver de toute résonance émotionnelle. Martin a immigré aux États-Unis en 1931 et développé son style artistique dans les cercles créatifs du Nouveau Mexique et de New York. (Voir *Agnes Martin : sa vie et son œuvre*, par Christopher Régimbal).

McCarthy, Doris (Canadienne, 1910-2010)
Formée par des membres du Groupe des Sept, McCarthy réalise des centaines de paysages et de tableaux abstraits, et enseigne à des générations d'élèves au cours de sa remarquable carrière de quatre-vingts ans. Elle est la première femme à avoir occupé la présidence de l'Ontario Society of Artists.

Mead, Ray (Britannique/Canadien, 1921-1998)
Membre fondateur des Painters Eleven, Ray Mead est un peintre expressionniste abstrait dont l'œuvre est caractérisé par d'audacieux aplats de couleur, des formes en noir et blanc et des compositions complexes, inspirées par sa réflexion sur les souvenirs.

memento mori

Formule latine signifiant « souviens-toi que tu vas mourir ». Un *memento mori* est, dans le domaine de l'art, une œuvre, souvent un tableau, qui présente une référence à la mort. Il peut s'agir d'un crâne, d'un sablier, d'un fruit pourri ou d'un autre symbole de la déchéance ou du passage du temps. À l'instar de la vanité, un type de nature morte connexe, le *memento mori* est un genre consacré de l'art occidental du dix-septième siècle, qui se trouve souvent teinté d'une connotation religieuse. Des artistes plus récents ont utilisé le genre pour explorer la relation entre la vie et la mort dans divers contextes.

Milne, David (Canadien, 1882-1953)

Peintre, graveur et illustrateur, Milne crée des œuvres (généralement des paysages) aux tons brillants qui témoignent d'un souci d'intégrer des influences impressionnistes et postimpressionnistes. Au début de sa carrière, Milne vit à New York. Il suit des cours à l'Art Students League et participe à l'Armory Show en 1913.

modernisme

Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Moholy-Nagy, László (Hongrois, 1895-1946)

L'artiste hongrois László Moholy-Nagy a été professeur à la célèbre école du Bauhaus (1923-1928) en Allemagne. Influencé par le constructivisme, il explore la fusion de la vie, de l'art et de la technologie dans sa pratique radicalement expérimentale et de grande envergure. Moholy-Nagy est surtout reconnu pour ses innovations dans le domaine de la photographie, notamment ses photogrammes – des images photographiques obtenues sans utiliser d'objectif. Moholy-Nagy a dirigé le New Bauhaus à Chicago de 1937 jusqu'à sa mort.

Mondrian, Piet (Hollandais, 1872-1944)

Parmi les principales figures de l'art abstrait, réputé pour ses peintures géométriques en « grille », composées de lignes droites noires et de carrés aux couleurs vives. Mondrian est l'artiste qui a le plus influé sur la culture visuelle contemporaine. Pour lui, son style rigoureux et très restrictif, surnommé néoplasticisme, exprime des vérités universelles.

Monet, Claude (Français, 1840-1926)
Claude Monet est l'un des fondateurs du mouvement impressionniste en France, dont les paysages et les marines sont parmi les œuvres les plus emblématiques de l'art occidental. À l'adolescence, Monet commence à peindre en plein air et y revient durant toute sa carrière pour explorer les effets atmosphériques et les phénomènes perceptuels qui l'intéressent à titre d'artiste.

Moriyama, Raymond (Canadien, né en 1929)
Architecte parmi les plus éminents du Canada, Raymond Moriyama a conçu des bâtiments aussi prestigieux que le Japanese Canadian Culture Centre, le Centre des sciences de l'Ontario et le Musée canadien de la guerre. Diplômé de l'Université de Toronto et de l'Université McGill, Moriyama a débuté sa carrière comme architecte en 1958 et a créé la firme Moriyama & Teshima en 1970. Certaines de ses conceptions témoignent des expériences qu'il a vécues dans son enfance, pendant la Seconde Guerre mondiale, dans le camp d'internement de Slocan.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou la AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes canadiens et étrangers.

Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM)
Fondé en 1860 comme l'Art Association of Montreal, le Musée des beaux-arts de Montréal abrite une collection encyclopédique d'œuvres d'art et d'artefacts datant de l'Antiquité à aujourd'hui. De ses débuts, en tant que musée et espace d'exposition privés, à son statut actuel d'institution publique étendue sur plus de quatre bâtiments de la rue Sherbrooke à Montréal, le musée rassemble une collection de plus de 43 000 œuvres et présente des expositions historiques, modernes et contemporaines.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée en 1880, la National Gallery of Canada ou Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait au niveau des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Museum of Modern Art

Fondé par trois mécènes – Mary Quinn Sullivan, Abby Aldrich Rockefeller et Lillie P. Bliss – avec l'aide d'un conseil de fiduciaires, le Museum of Modern Art (MoMA) ouvre ses portes à New York en 1929. Remplissant un créneau négligé par les modèles muséaux classiques, le MoMA se veut un lieu d'accès public à l'art contemporain. Le premier directeur du musée, Alfred H. Barr Jr., lui assure un rôle influent dans le monde de l'art américain et dans la construction de l'histoire de l'art américain à travers les expositions d'œuvres contemporaines. Le MoMA déménage en 1939 à son emplacement actuel sur la 53e rue, à Manhattan.

Nash, Paul (Britannique, 1889-1946)

Nash est un peintre paysagiste dont les scènes semi-abstraites s'inspirent du travail de l'artiste italien Giorgio de Chirico et des surréalistes. Il fonde le groupe artistique britannique Unit One, en 1933, dans le but de promouvoir l'art, l'architecture et le design modernistes en Angleterre, et est l'un des organisateurs de l'Exposition surréaliste internationale tenue à Londres en 1936. Nash participe aux deux Guerres mondiales à titre de peintre de guerre officiel britannique.

nature morte

La nature morte est un genre important dans l'art occidental et comprend des représentations d'objets naturels et fabriqués. Souvent choisie pour souligner le caractère éphémère de la vie humaine par les thèmes de la vanité et du *memento mori,* courants au dix-septième siècle, la nature morte est placée tout au bas de la hiérarchie des genres établie par l'Académie royale de peinture et de sculpture.

néoplasticisme

Terme de Piet Mondrian pour qualifier son style d'art abstrait hautement simplifié, caractérisé par une grille de lignes noires où il organise des plans de couleur en un équilibre résolu et emploie uniquement les trois couleurs primaires, ainsi que le blanc. Le néoplasticisme a profondément influencé l'avancement de l'art géométrique dans toute l'Europe et se répand aux États-Unis, où Mondrian s'installe en 1940. Il inspire plus tard les Plasticiens de Montréal.

Nicholson, Ben (Britannique, 1894-1982)

Ben Nicholson est un peintre et sculpteur britannique dont les œuvres géométriques abstraites ont profondément influencé le développement de l'art abstrait britannique. Les abstractions de Nicholson sont nées d'une préoccupation pour la structure formelle qui lui a été inspirée en visitant les ateliers de Georges Braque, Constantin Brancusi et Piet Mondrian – toutes des figures majeures de l'art moderne abstrait – au début des années 1930.

Noguchi, Louise (Canadienne, née en 1958)
Artiste visuelle multidisciplinaire torontoise active depuis le début des années 1980, Louise Noguchi recourt à la photographie, la sculpture, la vidéo et d'autres moyens d'expression pour réfléchir au rôle de l'artiste en tant que témoin de la société contemporaine; elle remet aussi en question les concepts d'identité, de perception et de réalité. Diplômée de l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) de Toronto, Noguchi est professeure dans les programmes d'art et d'histoire de l'art du Sheridan College et de l'Université de Toronto Mississauga.

Ontario College of Art (OCA)
L'Ontario College of Art est le nom donné en 1912 à l'établissement qui s'appelait jusque-là l'Ontario School of Art (fondé en 1876), avant de devenir l'Ontario College of Art and Design en 1996. En 2010, il adopte le nom Université de l'École d'art et de design de l'Ontario (Université de l'ÉADO) afin de refléter son nouveau statut. Il s'agit de la plus ancienne et de la plus importante école d'art au Canada.

perspective linéaire
Technique visuelle qui permet de représenter un espace tridimensionnel sur une surface bidimensionnelle, la perspective linéaire utilise des lignes convergeant vers un point de fuite ou une série de points de fuite pour créer une illusion de profondeur sur une surface plane. La perspective à un, deux ou trois points constituent différentes formes de perspective linéaire.

Picture Loan Society
Créée entre autres par Douglas Duncan, en 1936, la Picture Loan Society est la première galerie d'art canadienne à louer des œuvres à des acheteurs potentiels moyennant un loyer modique. La Picture Loan Society consent également aux artistes un espace d'exposition à prix abordable. LeMoine FitzGerald, Paul-Émile Borduas, Harold Town, Isabel McLaughlin et Bertram Brooker sont parmi les nombreux artistes affiliés à l'organisation.

plein air
Expression employée pour décrire le fait de peindre ou de réaliser des croquis à l'extérieur afin d'observer la nature et, tout particulièrement, les effets changeants du temps, de l'atmosphère et de la lumière.

Pollock, Jackson (Américain, 1912-1956)
Chef de file de l'expressionnisme abstrait, Pollock est surtout connu pour ses peintures de dégoulinures (les *drippings*) des années 1940 et 1950. Il est étroitement associé à l'*action painting*. Cette peinture gestuelle suppose que l'artiste aborde sa toile sans savoir à l'avance ce qu'il va créer.

postimpressionnisme
Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

quatrième dimension
Le concept d'une dimension spatiale supérieure à notre perception immédiate a influencé les principaux mouvements de l'art moderne du début du vingtième siècle, notamment le cubisme, le futurisme et le suprématisme. Dans le cubisme, la quatrième dimension est mise en œuvre par la représentation simultanée des différents points de vue d'un objet tridimensionnel. Kazimir Malevich, le fondateur du suprématisme, a articulé cette dimension supérieure en peignant des plans géométriques en mouvement dans un espace infini.

Rauschenberg, Robert (Américain, 1925-2008)
Figure incontournable de l'art américain du vingtième siècle, dont les peintures, les sculptures, les gravures, les photographies, les collages et les installations chevauchent les styles et les mouvements, de l'expressionnisme abstrait au pop art. Avec Jasper Johns, il suscite un regain d'intérêt pour le dadaïsme. Parmi ses œuvres les plus connues figure *Bed* (*Lit*), 1955, une de ses premières « *combines* », un type de peinture incorporant des objets trouvés.

Riopelle, Jean Paul (Canadien, 1923-2002)
Riopelle est une figure majeure de l'art moderne québécois qui, tout comme les autres membres du groupe des Automatistes, s'intéresse au surréalisme et à l'art abstrait. Riopelle s'installe à Paris en 1947 et participe à la dernière grande exposition du groupe surréaliste parisien, organisée par Marcel Duchamp et André Breton. (Voir *Jean Paul Riopelle : sa vie et son œuvre* par François-Marc Gagnon.)

Ronald, William (Canadien, 1926-1998)
Expressionniste abstrait, Ronald est un des membres du collectif Painters Eleven, créé à la suite de l'exposition collective *Abstracts at Home* (L'abstraction chez soi), organisée à Toronto par Ronald en 1953. Il réside à New York de 1954 à 1965. Ses œuvres ont été acquises par des institutions new-yorkaises – y compris le Whitney, le Guggenheim et le MoMA – de même que par plusieurs musées canadiens.

Ryder, Albert Pinkham (Américain, 1847-1917)
Peintre de paysages marins allégoriques, Ryder est surtout reconnu pour ses œuvres matures qui mettent en scène des lumières tamisées, des sujets énigmatiques, des compositions balayées par le vent et des formes indéfinies dans un paysage ou une scène marine plus vaste. Dans ses œuvres, Ryder fait souvent référence à la mythologie classique, à la poésie et à l'opéra wagnérien.

Shikatani, Stan (Canadien, né en 1928)
Né à Prince Rupert, en Colombie-Britannique, Stan Shikatani s'établit à Toronto en 1946, où il étudie à l'Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) avant de devenir enseignant à la Sheridan College School of Art and Design. Shikatani a joué un rôle de premier plan dans l'élaboration du cursus d'études en graphisme, rehaussant la réputation du programme comme source de formation professionnelle.

Société canadienne de peintres en aquarelle
Organisme créé en 1925 dans le but de promouvoir l'aquarelle. Il compte parmi ses membres fondateurs des personnalités influentes de l'histoire de l'art canadien, dont Franklin Carmichael et C.W. Jefferys. Ce groupe prestigieux qui, à ses débuts, entretient des liens avec les grandes institutions artistiques canadiennes, dirige aujourd'hui sa propre galerie au centre-ville de Toronto en collaboration avec cinq autres associations.

Société canadienne des arts graphiques
Fondée à Toronto en 1904 sous le nom de Society of Graphic Art et constituée en personne morale sous le nom de Canadian Society of Graphic Art, la société était un organisme d'artistes intéressés par la gravure, l'illustration et le dessin. De 1924 à 1963, elle a accueilli des expositions annuelles, produisant *The Canadian Graphic Art Year Book* en 1931. Bruno Bobak et Charles Comfort en étaient des membres notables. Autrefois l'une des plus importantes organisations d'artistes au Canada, la société s'est dissoute en 1974.

Suzuki, Aiko (Canadienne, 1937-2005)
Aiko Suzuki débute sa carrière en tant que peintre, avant de devenir scénographe au Toronto Dance Theatre à la fin des années 1960 – une expérience qui lui a donné l'idée de réaliser des sculptures abstraites en fibres textiles aussi spectaculaires qu'expressives. Collaboratrice régulière de Patricia Beatty, cofondatrice et chorégraphe du Toronto Dance Theatre, Aiko Suzuki a également enseigné les arts à Toronto pendant plus de vingt-cinq ans.

Tanabe, Takao (Canadien, né en 1926)
Tanabe est un peintre de la Colombie-Britannique. Comme la majorité des Canadiens d'origine japonaise, il est interné avec sa famille durant la Seconde Guerre mondiale en vertu d'un décret fédéral. Par la suite, il fait des études d'art au Canada, aux États-Unis, en Angleterre et au Japon. L'esthétique japonaise et le style hard-edge auquel Tanabe est exposé à New York, dans les années 1950 et 1960, inspirent ses premières œuvres. Après son retour à Vancouver dans les années 1980, il délaisse l'abstraction pour se consacrer à la peinture paysagiste.

Thomson, Tom (Canadien, 1877-1917)
Figure majeure dans la création d'une école nationale de peinture, dont la vision audacieuse du parc Algonquin — alignée stylistiquement sur le postimpressionnisme et l'Art nouveau — finit par symboliser tant le paysage canadien que la peinture de paysage canadienne. Tom Thomson et les membres de ce qui deviendra en 1920 le Groupe des Sept ont exercé les uns sur les autres une profonde influence artistique. (Voir *Tom Thomson : sa vie et son œuvre*, par David P. Silcox.)

Town, Harold (Canadien, 1924-1990)
Town est un des membres fondateurs de Painters Eleven et un chef de file de la scène artistique torontoise dans les années 1950 et 1960. Cet artiste abstrait reconnu sur la scène internationale réalise des peintures, des collages ainsi que des sculptures remarquables, et conçoit une forme singulière de monotype, les « estampes autographiques uniques ». (Voir *Harold Town : sa vie et son œuvre*, par Gerta Moray.)

van Doesburg, Theo (Hollandais, 1883-1931)
Né Christian Emil Marie Küpper, van Doesburg est peintre, défenseur de l'abstraction pure, designer, poète et théoricien de l'art. En 1917, avec Piet Mondrian et Bart van der Leck, il est cofondateur de *De Stijl*, une publication qui devient un mouvement artistique, et ses théories sur l'intégration de la peinture, de l'architecture et du design influencent de nombreux architectes modernistes, dont Ludwig Mies van der Rohe. Van Doesburg introduit des diagonales dans ses peintures pour transmettre plus de mouvement, ce qui conduit à une séparation créative d'avec Mondrian. Van Doesburg cofonde ensuite le groupe Abstraction-Création pour contrer le surréalisme et promouvoir l'abstraction.

van Gogh, Vincent (Néerlandais, 1853-1890)
Vincent van Gogh, l'un des artistes modernistes les plus aimés et reconnus, a notamment peint en 1889 *La nuit étoilée* et *Vase avec tournesols*. Il jouit d'un statut quasi mythique dans la culture occidentale et est l'archétype de l'« artiste tourmenté » qui acquiert une renommée posthume après des années de lutte et de misère.

Wood, Grant (Américain, 1891-1942)
Important peintre régionaliste du Midwest américain, célèbre pour son double portrait mille fois reproduit et parodié, *Gothique américain*, 1930. Son intérêt pour l'art néerlandais du quinzième siècle est bien en évidence dans les œuvres remarquablement détaillées, aux contours bien définis et aux couleurs fortes, qu'il réalise à partir de la fin des années 1920.

Yarwood, Walter (Canadien, 1917-1996)
Travaillant d'abord comme peintre, Yarwood abandonne ce médium en faveur de la sculpture suivant la dissolution du collectif Painters Eleven, dont il est membre. Il crée ses œuvres à partir de matériaux tels que l'aluminium coulé, le bronze, le bois et des objets trouvés. Ses œuvres créées sur commande se retrouvent à Winnipeg, Toronto et Montréal.



SOURCES ET RESSOURCES

Il y a une absence surprenante de documentation sur Nakamura, qui n'a de surcroît que très rarement commenté son œuvre. Les publications de cette nature se résument à quelques fragments de conversations tirés d'articles. L'entrevue la plus importante dans laquelle l'artiste se livre sur son art a été accordée à Joan Murray en 1979 et n'a été publiée que dans un mémoire de maîtrise. Le peintre n'était pas très ouvert aux discussions sur l'art, pas plus qu'il n'a écrit sur le sujet. Ce mutisme a peut-être nui à la réalisation d'études plus approfondies sur sa pratique bien que d'excellents articles lui aient été consacrés. Sans compter que les contributions de Nakamura

à l'histoire de l'art au Canada sont le plus souvent regroupées sous la bannière du Groupe des Onze.





GAUCHE : Kazuo Nakamura dans son atelier, 1957, photographe inconnu. DROITE : Le Groupe des Onze à la Park Gallery, v.1957, photographie de Peter Croydon, 1957.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

1952	Picture Loan Society, Toronto.
1953	Hart House, Université de Toronto.
1955-1956	*Nakamura: Recent Works* (Nakamura : œuvres récentes), Jerrold Morris International Gallery, Toronto.
1956	Gallery of Contemporary Art, Toronto. Picture Loan Society, Toronto.
1958	Gallery of Contemporary Art, Toronto.
1962	Jerrold Morris International Gallery, Toronto.
1965	Jerrold Morris International Gallery, Toronto.
1967-1970	Galerie Waddington, Montréal. Jerrold Morris International Gallery, Toronto.
1970	*Kazuo Nakamura: A Retrospective* (Kazuo Nakamura : une rétrospective), Hart House, Université de Toronto.

1974-1975	*Kazuo Nakamura: A Retrospective of 20 Years* (Kazuo Nakamura : une rétrospective de 20 ans), la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Exposition en tournée au Musée d'art contemporain de Montréal; au London Public Library and Art Museum (aujourd'hui le Museum London), London, Ontario; à la Galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent, Halifax; au Rodman Hall Art Centre, St. Catharines, Ontario; et au Agnes Etherington Art Centre, Kingston.
1984	*Kazuo Nakamura, 1954-1985*, Moore Gallery, Hamilton.
1991	*Number Structure* (Structure numérique), Christopher Cutts Gallery, Toronto.
1994	*Kazuo Nakamura*, Christopher Cutts Gallery, Toronto.
1996	*Number Structure* (Structure numérique), Christopher Cutts Gallery, Toronto.
1999	*Topology Paintings* (Peintures de topologie), Christopher Cutts Gallery, Toronto.
2001-2002	*The Method of Nature* (La méthode de la nature), la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Exposition en tournée au Musée d'art du Centre de la Confédération, Charlottetown; au Agnes Etherington Art Centre, Kingston; et à la Art Gallery of Hamilton. *Tashme^2*, Gendai Gallery, Japanese Canadian Cultural Centre, Toronto.
2004	*Kazuo Nakamura: A Human Measure* (Kazuo Nakamura : une mesure humaine), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
2018	Janvier-février, *Kazuo Nakamura: Estate Works 1950's and 60's* (Kazuo Nakamura : œuvres patrimoniales des années 1950 et 1960), Christopher Cutts Gallery, Toronto.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

1950	*First Annual Exhibition of Unaffiliated Artists* (Exposition d'artistes indépendants), Eaton's Fine Art Gallery, Toronto.
1951	Vingt-cinquième exposition annuelle de la Société canadienne des peintres en aquarelle, Toronto.
1952	Société canadienne des arts graphiques, Toronto.
1953	Vingt-septième exposition annuelle de la Société canadienne des peintres en aquarelle, Toronto. *Abstracts at Home* (L'abstraction chez soi), la Robert Simpson Co., Toronto.

1954	*Painters Eleven* (Groupe des Onze), Roberts Gallery, Toronto. *Drawings & Prints: Cahén, Nakamura & Town* (Dessins et gravures : Cahén, Nakamura et Town), Eglinton Gallery, Toronto.
1955	*Première Biennale de la peinture canadienne*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Vingtième Biennale internationale d'aquarelle, The Brooklyn Museum. *Painters Eleven* (Groupe des Onze), Roberts Gallery, Toronto.
1956	*Canadian Abstract Paintings* (Peintures abstraites canadiennes), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. *Painters Eleven & American Abstract Artists' Exhibition* (Exposition du Groupe des Onze et d'artistes abstraits américains), Riverside Museum, New York. Quatrième exposition internationale de dessins et gravures, Lugano, Suisse.
1956-1957	*Canadian Abstract Art* (Art abstrait canadien), tournée du Smithsonian Museum, États-Unis, divers sites.
1957	*Four Man Exhibition* (Exposition à quatre), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. *Canadian Contemporary Painting* (La peinture contemporaine canadienne), tournée australienne, divers sites. *Painters Eleven* (Groupe des Onze), Park Gallery, Toronto.
1958	Première biennale interaméricaine, Mexico. Festival international d'art, New York.
1958-1959	*Contemporary Canadian Art* (Art canadien contemporain), Centraal Museum, Utrecht; Groninger Museum, Pays-Bas; Musée Rath, Genève; Wallraf-Richartz Museum, Cologne.
1959	*A Canadian Portfolio* (Un portfolio canadien), Dallas Museum of Contemporary Art. *Canadian Graphics and Drawings* (Dessins et arts graphiques canadiens), Belgrade, Zagreb, Ljubljana. Vingtième Biennale internationale d'aquarelle, The Brooklyn Museum.
1960	*Arte canadiense* (Art canadien), Museo Nacional de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, S.E.P. Mexico. *Canadian Prints, Drawings and Watercolors* (Gravures, aquarelles et dessins canadiens), American Federation of Arts, New York, tournée américaine, divers sites. *Nakamura et Town*, Musée des beaux-arts de Montréal. *Groupe des Onze*, Galerie Stable, Montréal et Musée des beaux-arts de Montréal.
1961	Cinquième exposition internationale Hallmark Art Award, New York, tournée internationale. Deuxième Biennale de Paris, Musée d'art moderne, Paris.

1962	*Canadian Painting* (Peinture canadienne), tournée polonaise, divers sites. *Canadian Contemporary Art* (Art contemporain canadien), Kenya. *Canadian Contemporary Art* (Art contemporain canadien), Louisville. *Commonwealth Painting* (Peinture du Commonwealth), Londres. *Recent Acquisitions* (Acquisitions récentes), Museum of Modern Art, New York. *International Seminar Exhibition* (Exposition-séminaire internationale), Fairleigh Dickinson University, Madison, N.J.
1963	*Recent Acquisitions* (Acquisitions récentes), Museum of Modern Art, New York. *Contemporary Canadian Painting* (Peinture canadienne contemporaine), Rochester Memorial Art Gallery, New York. *Canadian Paintings* (Peinture canadiennes), Londres. *Members' Loan Gallery Acquisitions* (Acquisitions grâce à des prêts de membres), Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
1964	Première Biennale, dessins et aquarelles, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. *Four Painters/Sculptors* (Quatre peintres/sculpteurs), London Public Library and Art Museum (aujourd'hui le Museum London), London, Ontario. *World Show*, Washington Square Gallery, New York.
1965	*Cardiff Commonwealth Festival Exhibition*, pays de Galles. *Art & Engineering*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
1967	*Centennial Exhibition of Canadian Prints and Drawings* (Exposition du centenaire de gravures et dessins canadiens), tournée australienne, divers sites. *Sculpture 67*, Toronto. *Centennial Exhibition of Quebec and Ontario Painters* (Exposition du centenaire des peintres du Québec et de l'Ontario), tournée ontarienne, divers sites. *Ontario Centennial Art* (Art du centenaire de l'Ontario), Toronto.
1968	*Canadian Artists '68* (Artistes canadien 68), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Septième Biennale de la peinture canadienne, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
1970-1971	*Collection Loeb*, Musée des beaux-arts du Canada. Exposition itinérante, divers sites.
1971	*Painters Eleven—1953 to 1960* (Groupe des Onze – 1953 à 1960), la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.
1972	*Toronto Painting 1953–65* (La peinture torontoise 1953-1965), Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, et Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Cent unième exposition de la Ontario Society of Artists, Toronto.

1973	Exposition de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Paris.
1978-1980	*Tour d'horizon canadien : œuvres choisies de la Collection de la Compagnie Pétrolière Impériale Ltée*, exposition itinérante mise en circulation par le Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. *The Japanese Canadian Centennial Art Exhibition in Ontario* (L'exposition d'art du centenaire des Canadiens japonais en Ontario), Toronto.
1979-1981	*Painters Eleven in Retrospect* (Le Groupe des Onze en rétrospective), la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, et tournée canadienne.
1983-1984	*Firestone Collection European Tour* (Tournée européenne de la Firestone Collection), Ontario Heritage Foundation. En tournée à Londres, Paris et Madrid.
1984	*Toronto Painters of the Sixties* (Peintres torontois des années 1960), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. *Masterpieces of the 20th Century* (Chefs-d'œuvre du vingtième siècle), West Palm Beach Gallery.
1987	*Shikata Ga Nai: Contemporary Art by Japanese Canadians* (Shikata Ga Nai : art contemporain canadien japonais), Hamilton Artists Inc.
1988	*Exposition inaugurale*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
1990	*Academicians Collect* (Les académiciens collectionnent), Académie royale des arts du Canada, Academy House, Toronto.
1991	*New Canadian Embassy Exhibition* (Exposition de la nouvelle ambassade du Canada), Tokyo. *Group 91* (Groupe 91), Christopher Cutts Gallery, Toronto.
1992	*Art contemporain du Canada*, Ader Tajan, Espace Chapon, Paris.
1992-1993	*La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. *L'arrivée de la modernité : la peinture abstraite et le design des années 50 au Canada*, Musée des beaux-arts de Winnipeg.
1994	*Painters Eleven* (Groupe des Onze), Mead Museum, Amherst College, MA, et Anderson Gallery, Buffalo.
1998	Art Forum Berlin.
1999	*Translinear* (Translinéaire), McMaster Museum of Art, Hamilton.
2002-2003	*Painters 15* (Peintres 15), Musée d'art contemporain de Toronto, en tournée à Shanghai et Guangdong.

SÉLECTION DES ÉCRITS DE L'ARTISTE

WOODS, Kathryn Reid. *Kazuo Nakamura*. Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1974. Catalogue d'exposition.
Dans ce catalogue, Nakamura a publié sa première et seule déclaration majeure sur son art, en dehors des entretiens qu'il a donnés.

INTERPRÉTATIONS CRITIQUES

BAELE, Nancy. « Nakamura Uncovers the Inner Structure in Life », *Ottawa Citizen*, 25 octobre 1993, p. B6.

BROAD, Graham. « Painters Eleven: The Shock of the New », Beaver 84, nº 1 (février/mars 2004), p. 20-26.

DAULT, Gary Michael. « Kazuo Nakamura: An Appreciation—Artist Was 'Looking for the Grand Theory' », *The Globe and Mail*, 26 avril 2002, p. R13.

———. « Kazuo Nakamura's Lucky Numbers », *The Globe and Mail*, 15 mai 1999, p. E2.

GRISON, Brian. « Kazuo Nakamura », *Artichoke* 17, nº 1 (printemps, 2005), p. 12-15.

———. « Oppression and Transcendence: The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003.

Kazuo Nakamura: A Human Measure. Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2004. Catalogue d'exposition.

Kazuo Nakamura: The Method of Nature / La méthode de la nature. Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 2001. Catalogue d'exposition.

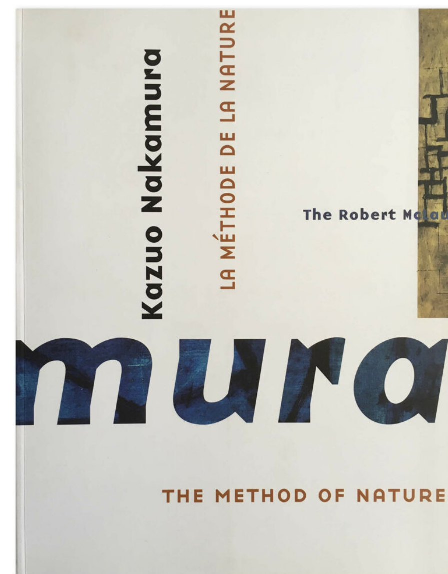
MILROY, Sarah. « Adding and Abstracting with Nakamura », *The Globe and Mail*, 24 novembre 2001, p. R5.

NOWELL, Iris. *Painters Eleven: The Wild Ones of Canadian Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2010.

Tashme^2: Early Works of Kazuo Nakamura. Toronto, Gendai Gallery, 2001. Catalogue d'exposition.

TORIZUKA, Sakura. « Kazuo Nakamura, a Living Treasure of Canadian Art: Gendai Gallery Presents Tashme^2, Early Works of Kazuo Nakamura », *New Canadian* 65, nº 14 (2001), p. E1-E2.

WOODS, Kathryn Reid. *Kazuo Nakamura*. Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1974. Catalogue d'exposition.



Page couverture du catalogue d'exposition *Kazuo Nakamura: The Method of Nature / La méthode de la nature*, 2001, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

–––. *A History of the Painters Eleven*, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1970.

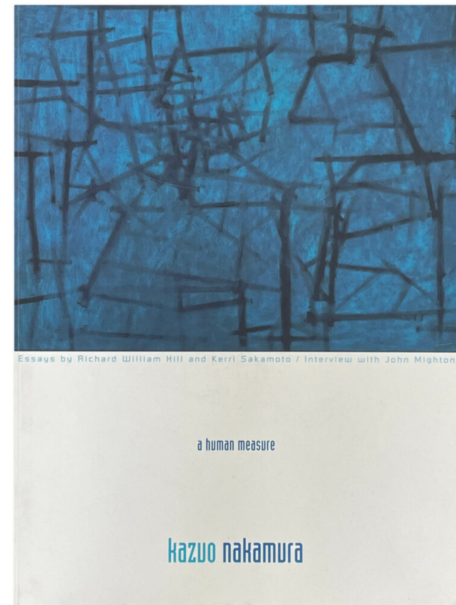
PRINCIPALES ENTREVUES

FUJINO, David. « The World of Kazuo Nakamura », *Tora* 1, nº 2 (1972), p. 5-8.

MURRAY, Joan. Entretien avec Kazuo Nakamura. Manuscrit non publié, 12 juin 1979, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Reproduit dans Brian GRISON, « Oppression and Transcendence : The Iconography of Kazuo Nakamura's Grids », mémoire de maîtrise, Université Carleton, 2003, annexe 2, p. 246-252.

–––. Notes d'une conversation téléphonique avec Kazuo Nakamura. Manuscrit non publié, fin des années 1970, archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa.

SCHLICHTING, Leonard. Entretien par correspondance avec Kazuo Nakamura. Manuscrit non publié, 20 mars 1978. Archives du Musée des beaux-arts de Winnipeg. Reproduit dans Grison, « Oppression and Transcendence », annexe 2, p. 245-246.



Page couverture du catalogue d'exposition *Kazuo Nakamura: A Human Measure*, 2004, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

AUDIO ET VIDÉO

FREEDMAN, Harry. *Images: A Symphony* (1958). Interprétée par le Toronto Symphony Orchestra, Massey Hall, Toronto, 1960. (Impressions de *Blue Mountain* (*Montagne bleue*) de Lawren S. Harris, *Structure at Dusk* (*Structure au crépuscule*) de Kazuo Nakamura et *Landscape* (*Paysage*) de Jean Paul Riopelle).

JENKINS, Patrick, Richard REEVES, Lisa MORSE, et al. *Eleven in Motion : Expressions abstraites en animation.* Toronto Animated Image Society (TAIS), vidéo DigiBeta, 2009, 35 min. http://tais.ca/eleven-in-motion-abstract-expressions-in-animation/.

NAKAMURA, Kazuo. « Taped Interview » 15 août 1967. http://ccca.concordia.ca/history/dorothy_cameron/english/nakamura.html

REID, Dennis. « Remembering Kazuo Nakamura », *The Arts Today*, CBC Radio, 17 avril 2002.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES

ASQUITH, Pamela J. et Arne KALLAND, dir. *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*, Londres, Nordic Institute of Asian Studies, 1997.

GARNET, Dustin Ian. « A Storied History of Art Education: The Art Department at the Central Technical School, 1892–2014 », thèse de doctorat, Université Concordia, 2015.

HARPER, J. Russell. *Painting in Canada.* Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1966.

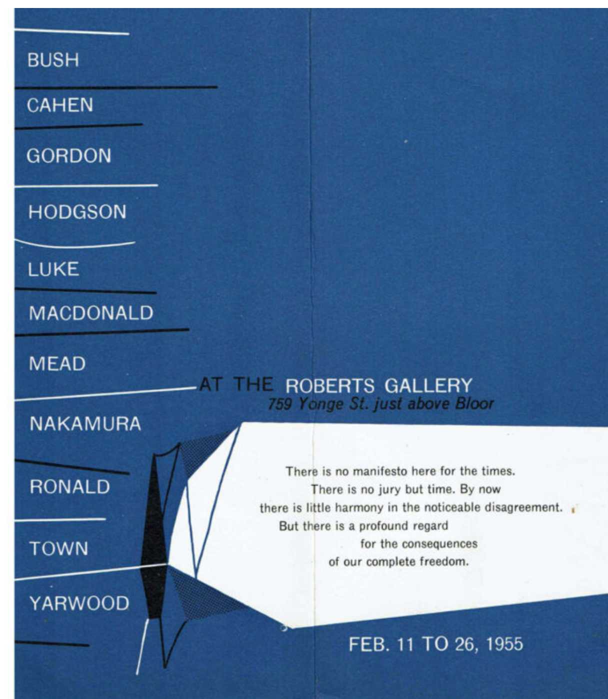
HICKMAN, Pamela et Masako FUKAWA. *Righting Canada's Wrongs: Japanese Canadian Internment in the Second World War*, Toronto, James Lorimer & Company, 2011.

Japanese Canadian Artists Directory. www.japanesecanadianartists.com.

KANBARA, Bryce. « Japanese Canadians in the Arts », essai se rattachant à *Being Japanese Canadian : Reflections on a Broken World*, Musée royal de l'Ontario, Toronto, février-août 2019.

–––. *Shikata Ga Nai: Contemporary Art by Japanese Canadians*. Hamilton, Hamilton Artists Inc., 1987.





GAUCHE : Couverture du dépliant publicitaire annonçant l'exposition *Painters Eleven* (Groupe des Onze) à la Roberts Gallery, Toronto, 1955, collection de Jane Nakamura. DROITE : Intérieur du dépliant publicitaire annonçant l'exposition *Painters Eleven* (Groupe des Onze) à la Roberts Gallery, Toronto, 1955, collection de Jane Nakamura.

LECLERC, Denise. *The Crisis of Abstraction in Canada: The 1950's. / La crise de l'abstraction au Canada. Les années 1950*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1992. Catalogue d'exposition.

MURRAY, Joan. *Canadian Art in the Twentieth Century*, Toronto, Dundurn Press, 1999.

–––. *Origins of Abstraction in Ontario: The Abstracts at Home Show*, 1953, Oshawa, The Robert McLaughlin Gallery, 1992.

NASGAARD, Roald. *Abstract Painting in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2008.

POON, Jessica. « 'Harmonious Disagreement': Painters Eleven, Abstraction, and the Construction of Canadian Modernism in the 1950s », thèse de doctorat, Université de la Colombie-Britannique, 2018.

REID, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*, 3e éd., Don Mills, Ontario, Oxford University Press, 2012.

SUNAHARA, Ann Gomer. *The Politics of Racism*, 3e éd., Burnaby, Colombie-Britannique, Nikkei National Museum & Cultural Centre, 2020.

WHITELAW, Anne, Brian FOSS et Sandra PAIKOWSKY, dir. *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, Toronto, Oxford University Press, 2010.

À PROPOS DE L'AUTEUR

JOHN G. HATCH

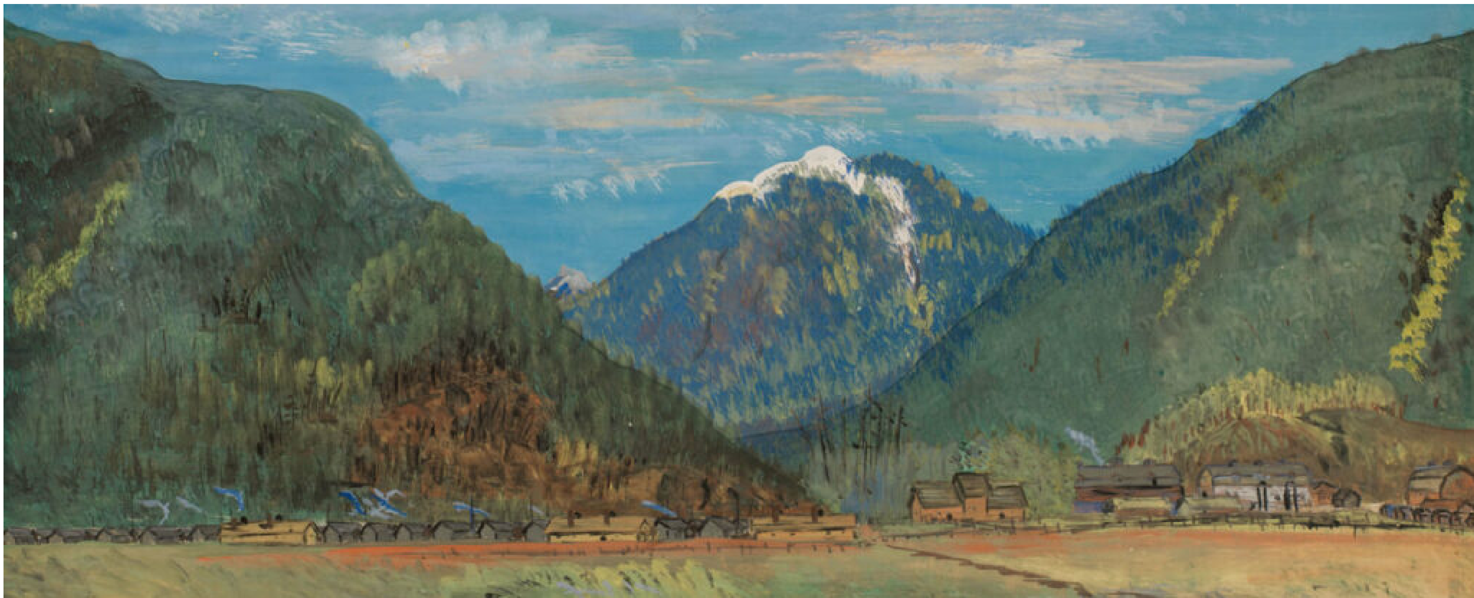
John G. Hatch est professeur agrégé en histoire de l'art à l'Université Western de London, en Ontario. À la même université, il a été directeur du département des arts visuels de 2016 à 2021 et doyen associé de la faculté des arts et des sciences humaines de 2009 à 2015. Détenteur d'un diplôme en économie, John G. Hatch a d'abord travaillé quelques années dans le domaine privé avant de retourner sur les bancs d'école pour étudier l'histoire de l'art. Il a obtenu un doctorat en histoire et en théorie de l'art de l'Université d'Essex, au Royaume-Uni, avec une thèse consacrée à l'étude de l'impact des sciences physiques sur l'art moderne.

Les recherches du professeur Hatch portent sur les interstices entre l'art et la science, particulièrement au vingtième siècle. Cependant, ses premiers articles publiés se penchent sur la géométrie dans l'architecture grecque et sur l'astronomie keplérienne et le mysticisme religieux dans les églises conçues par l'architecte baroque Francesco Borromini. Ce dernier écrit, initialement publié en 2002, a été réimprimé en 2015 dans une anthologie en deux volumes sur l'architecture et les mathématiques. Ses nombreuses publications sur la science et l'art moderne couvrent une gamme de sujets variés tels que l'influence des motifs ondulatoires et de l'épistémologie de Mach sur les peintures de František Kupka, ou l'adaptation des théories relativistes d'Henri Poincaré, Hendrik Lorentz et Albert Einstein dans l'art et l'architecture d'El Lissitzky et Theo van Doesburg. Récemment, le professeur Hatch a tourné son attention vers l'astronomie et a publié ses travaux sur les œuvres de Robert Smithson, Max Ernst, Anselm Kiefer et Shi Zhiying.

L'intérêt de John G. Hatch pour l'art et la science l'a naturellement mené vers l'art de Paterson Ewen et de Kazuo Nakamura. Il est également l'auteur du livre d'art en ligne *Paterson Ewen : sa vie et son œuvre* publié par l'Institut de l'art canadien.



« Je me souviens très bien du moment où j'ai vu pour la première fois *August, Morning Reflections* (*Août, reflets du matin*) de Nakamura, au Musée des beaux-arts du Canada. J'avais l'impression de trouver une oasis. La beauté énigmatique et la simplicité attachante de son œuvre ne m'ont pas quitté depuis. »



ISBN 978-1-4871-0260-9

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteur
Je suis reconnaissant envers la Sabourin Family Foundation pour son soutien dans la production de ce livre, et envers les nombreuses personnes qui y ont contribué. Mes remerciements les plus sincères vont à Jane Nakamura, qui a patiemment répondu à mes questions sur la vie de son frère et de sa famille et qui a mis à ma disposition le trésor de documents qu'elle a recueillis au fil des ans; à Elaine Nakamura, que j'ai contactée pour la première fois au sujet de la rédaction d'une monographie sur son père et dont l'approbation a joué un rôle important dans la réalisation de ce projet; à mes assistantes de recherche Sonya de Lazzer, Jiawei Li et Aranee Senthilmurugan, qui ont toutes joué un rôle essentiel dans les premières étapes de mes recherches pour ce livre; Meghan Edmiston, qui a veillé à ce que mes tâches soient effectuées pendant que je travaillais aux différentes versions du manuscrit; ma compagne Karen, qui s'est assurée que je mange et dorme – elle est mon alliée la plus proche et la plus chère dans ce monde de fous; Hilary Goss et Christopher Cutts de la Christopher Cutts Gallery, qui m'ont donné un accès inestimable aux archives de la galerie (sans parler de Christopher qui a partagé avec moi ses merveilleux souvenirs de ses moments avec Kazuo); Brian Grison, dont le mémoire de maîtrise sur Nakamura est un document de recherche exceptionnel; Graham Broad, qui a répondu à quelques questions embêtantes sur le P11; Theressa Takasaki et Yayoi Kawabe du Japanese Canadian Cultural Centre; Krista Broeckx, Phillip Dombowsky, Katerina Atanassova, Adam Welch et Christopher

Davidson du Musée des beaux-arts du Canada; Sonya Jones de la Robert McLaughlin Gallery; Amy Furness et Marilyn Nazar du Musée des beaux-arts de l'Ontario; John Shearer du Canadian Art Group; les réviseur·es anonymes dont les remises en questions persistantes d'un certain nombre de points ont fait de ce livre un bien meilleur ouvrage; Lucy Kenward, véritable alchimiste de l'édition qui a transformé mes mots de plomb en or; Michael Rattray, Emily Putnam et Stephanie Burdzy de l'IAC; Sara Angel, fondatrice et directrice générale de l'IAC, qui m'accompagne dans mes voyages à travers l'art canadien et qui est une source d'inspiration à bien des égards, en tant que chercheure et être humain; et enfin, Jocelyn Anderson, qui a fait preuve d'une patience qui n'a d'égale que celle de Job en répondant aux divers besoins de mon manuscrit au cours de ses nombreuses révisions et qui a su garder son sang-froid sous la pression malgré la panique de ceux qui l'entouraient, principalement moi.

De l'IAC

COMMANDITAIRE DE L'OUVRAGE

LA SABOURIN FAMILY FOUNDATION

COMMANDITAIRE FONDATEUR



PARTENAIRE INSTITUTIONNEL



L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité de la Sabourin Family Foundation, commanditaire en titre de cet ouvrage.

L'Institut de l'art canadien remercie en outre son commanditaire fondateur : BMO Groupe financier.

L'IAC tient également à souligner l'appui des autres commanditaires en titre de la saison 2020-2021 du projet de livres d'art canadien en ligne : Anonyme, Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Kiki et Ian Delaney, la Koerner Foundation en mémoire de Walter C. Koerner, et Andrew et Valerie Pringle.

L'Institut de l'art canadien remercie par ailleurs les commanditaires de la saison 2020-2021 : John et Katia Bianchini, Linda et Steven Diener, le Groupe Banque TD, Richard et Donna Ivey, Michelle Koerner et Kevin Doyle, la McLean Foundation, la Bill Morneau and Nancy McCain Foundation at Toronto Foundation, Partners in Art, la Gerald Sheff and Shanitha Kachan Charitable Foundation, et Bruce V. et Erica Walter.

L'Institut de l'art canadien est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Anonyme, Anonyme, Alexandra Baillie, Marilyn et Charles Baillie, Alexandra Bennett et la Jalynn Bennett Family Foundation, Grant et Alice Burton, la Connor, Clark & Lunn Foundation, la Delaney Family Foundation, Jon S. et Lyne Dellandrea, Joan et Martin Goldfarb, Tim et Darka Griffin, K. James et Melinda Harrison, la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation, la Alan and Patricia Koval Foundation, McCarthy Tétrault LLP, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, Sandra et Jim Pitblado, Tim et Frances Price, la Donald R. Sobey Foundation, Pam et Michael Stein, Jane et Eberhard Zeidler, et Sara et Michael Angel.

L'IAC apprécie également le généreux soutien de ses mécènes : Anonyme, Christopher Bredt et Jamie Cameron, Malcolm Burrows et Barbara Dick, Debra et Barry Campbell, Anne-Marie Canning, Cowley Abbott Fine Art, Lilly Fenig, Jane et Michael Freund, Leslie S. Gales et Keith Ray, Roger et Kevin Garland, la Lindy Green Family Charitable Foundation, la Scott Griffin Foundation, Franca Gucciardi, don égalé par la McCall MacBain Foundation, Elaine Kierans et Shawn McReynolds, Trina McQueen, Judith et Wilson Rodger, Fred et Beverly Schaeffer, Michael Simmonds et Steven Wilson, Andrew Stewart et Kathy Mills, Noreen Taylor, Carol Weinbaum, et Robin et David Young.

L'IAC reconnaît également la générosité des mécènes fondateurs qui l'ont soutenu dès sa première année : Jalynn Bennett, la Butterfield Family Foundation, David et Vivian Campbell, Albert E. Cummings, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, la Glorious and Free Foundation, la Scott Griffin Foundation, la Gershon Iskowitz Foundation, la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation, Michelle Koerner et Kevin Doyle, Phil Lind et Ellen Roland, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, Sandra L. Simpson, Stephen Smart, Nalini et Tim Stewart, et Robin et David Young.

L'IAC est honoré de présenter ce livre avec la Robert McLaughlin Gallery, à titre de partenaire institutionnel, et souhaite remercier tout particulièrement Sonya Jones pour son travail dans le projet.

Pour leur appui et leur soutien, l'IAC tient à remercier les Archives de l'Université de la Colombie-Britannique (Candice Bjur), la Artists' Rights Society (ARS) (Andrea Mihalovic), la Barnes Foundation, Bibliothèque et Archives Canada, la Bibliothèque de l'Université de la Colombie-Britannique (Jacky Lai, Weiyan Yan), Bowdoin College Museum of Art (Michelle Henning), le Centre d'art MacLaren (Emily McKibbon), Chicago Maroon (Michael Cheng), la Christopher Cutts Gallery (Christopher Cutts, Julia Marcello), la collection des archives de la Ville de Vancouver, Cowley Abbott (Rob Cowley), la collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, la collection de l'Autorité aéroportuaire du Grand Toronto, les enchères BYDealers (Annie Lafleur), la Galerie Mira Godard, le Japanese Canadian Cultural Centre, Kalaman + Demetriou (Rachael Watson), le Kunstmuseum Den Haag (Gert Vogelaar, Jolanda Zonderop), la Maison de vente aux enchères Heffel (Molly Tonken), le Metropolitan Museum of Art, le Minneapolis Institute of Art (Dan Dennehy), Miriam Shiell Fine Art (Miriam Shiell, Michelle McGeean), le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro), le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins), le Musée canadien de la guerre (Manuel Lapensée-Paquette, Meredith Maclean), le Musée d'Orsay, Paris (Denise Faïfe), le Museum of Fine Arts, Boston (Carolyn Cruthirds), le Museum London (Jamie Faye Ryan, Janice Lopes), le Museum of Modern Art, New York, le Nikkei National Museum (Linda Reid), SOCAN (Gilles Lessard), la succession de David Milne, la succession de Harold Town, la succession de William Ronald, le United States Department of Energy Historian's Office, la University of Chicago Library (Daniel Meyer), Waddington's Auctioneers and Appraisers (Solomon Alaluf, Julia Deo, Nicole Schembre), ainsi que John et Katia Bianchini, Bill Kirby, Elaine Nakamura, Jane Nakamura, Andrew Rookley, et Paul et Janice Sabourin.

L'IAC remercie les collectionneurs privés qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cette édition.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

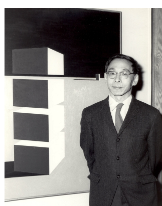
Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Blue Reflections, B.C. (*Reflets bleus, C.-B.*), 1964. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Kazuo Nakamura et son œuvre *Suspension*, 1979, photographe inconnu. (Voir les détails ci-dessous.)



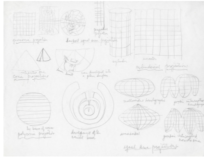
Œuvres phares : Kazuo Nakamura, *August, Morning Reflections* (*Août, reflets du matin*), 1961. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Kazuo Nakamura, *In Space, Blue Irises* (*Dans l'espace, des iris bleus*), 1967. (Voir les détails ci-dessous.)



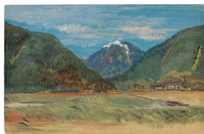
Style et technique : Kazuo Nakamura, *Untitled [Magic Squares]* (*Sans titre [carrés magiques]*), v.1975-1985. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Kazuo Nakamura, *Geometric Projections* (*Projections géométriques*), s.d. (Voir les détails ci-dessous.)

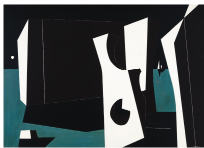


Où voir : Vue de l'exposition *Kazuo Nakamura: Estate Works 1950's and 1960's* (Kazuo Nakamura : œuvres patrimoniales des années 1950 et 1960) tenue à la Christopher Cutts Gallery en 2018.



Copyright et mentions : Kazuo Nakamura, *Tashme*, 2 juillet 1943. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de Kazuo Nakamura



Ages Past (*Les siècles passés*), 1953. Collection privée, Québec. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel.



August, Morning Reflections (*Août, reflets du matin*), 1961. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat (9525). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Autumn (*Automne*), v.1950. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat (2000/1150). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Back Alley, Vancouver (*Ruelle, Vancouver*), 1942. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-003). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.


Block Structure (*Structure de blocs*), 1956. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.


Blue Reflections (*Reflets bleus*), 1965. Collection d'Andrew Rookley, Ontario. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel.

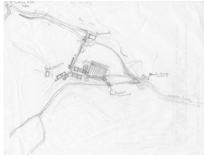

Blue Reflections, B.C. (*Reflets bleus, C.-B.*), 1964. Collection du Centre d'art MacLaren, Barrie, don de Ron McQueen. Avec l'aimable autorisation du Centre d'art MacLaren.


Charts of the Evolution of Art (*Graphique de l'évolution de l'art*), vers les années 1980. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.


Composition 10-51, 1951.


Conic Structure (*Structure de cônes*), 1962. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la BYDealers Auction House.

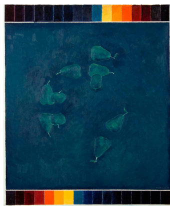

Construction with Lines (*Construction avec des lignes*), 1958. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Drawing of Tashme Camp (*Dessin du camp de Tashme*), v.1986. Succession de l’artiste. Avec l’aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



First Frost (*Premier gel*), 1941. Collection Beaverbrook d’art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-002). Avec l’aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Floating Still Life (*Nature morte flottante*), 1967. Succession de l’artiste. Avec l’aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



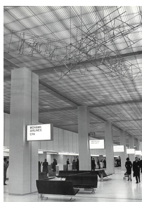
Forest (*Forêt*), 1953. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de Charles E. McFaddin (1974NK79). Avec l’aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



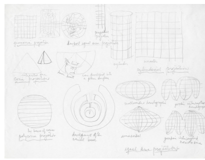
Forest (*Forêt*), 1972. Avec l’aimable autorisation de Paul et Janice Sabourin. Photo de Kalaman + Demetriou (K+D).



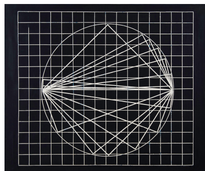
Fortress (*Forteresse*), 1956. Collection du Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto, don de Sam et Ayala Zacks (70/243). Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l’Ontario.



Galaxies, 1964. Collection de l’Autorité aéroportuaire du Grand Toronto.



Geometric Projections (*Projections géométriques*), s.d. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Geometric Suspension (*Suspension géométrique*), 1969. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



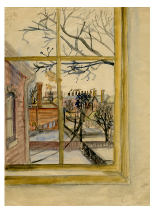
Geometrical Suspension No. 2 (*Suspension géométrique n° 2*), 1967. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1977NK37). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Green Landscape (*Paysage vert*), 1966. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel.



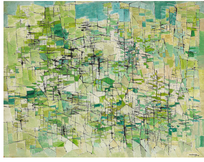
Grey Morning (*Matin gris*), 1961. Collection du Museum London, don de M. et Mme John Moore (80.A.157). Avec l'aimable autorisation du Museum London.



Hamilton, 28 décembre 1944. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-015). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Hemlocks (*Pruches*), 1957. Collection de Jane Nakamura. Avec l'aimable autorisation de John G. Hatch.



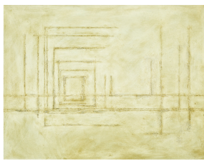
Hillside (*Coteau*), 1954. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat (6361). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Infinite Waves (*Ondes infinies*), 1957. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1971NK42). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Inner Structure (*Structure intérieure*), 1956. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de M. Charles McFaddin (85/115). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Inner Structure (*Structure intérieure*), 1961. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Waddington's Auctioneers and Appraisers, Toronto.



Inner Structure No. 3 (*Structure intérieure n° 3*), 1959. Collection privée, Ontario. Avec l'aimable autorisation de Miriam Shiell Fine Art.



Inner View (*Vue intérieure*), 1954. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1971NK45). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



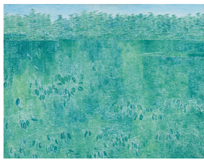
Into Space (*Dans l'espace*), 1954. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1971NK41). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



In Space, Blue Irises (*Dans l'espace, des iris bleus*), 1967. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Lake, B.C. (*Lac, C.-B.*), 1964. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1991NK111). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Lakeside, Summer Morning (*Bord de lac, matin d'été*), 1961. Collection du Museum London, don de M. et Mme John H. Moore (78.A.126). Avec l'aimable autorisation du Museum London.



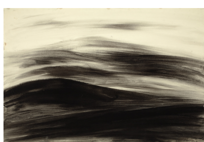
Landscape (*Paysage*), 1952. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1971NK40). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



March 18 (*18 mars*), 18 mars 1944. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-017). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Morning (*Matin*), 1962. Collection de Rudy de Jonge. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel.



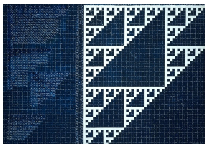
Morning Landscape (*Paysage du matin*), 1953. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa (1991NK72). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



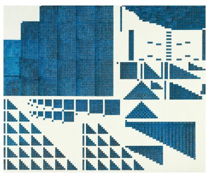
Morning Mist (*Brume du matin*), 1951. Collection de John et Katia Bianchini. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel.



Night Class (*Cours du soir*), 1944. Collection du Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-010). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



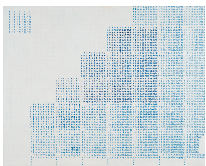
Number Structure and Fractals (*Structure numérique et fractales*), 1983. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat (39855). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



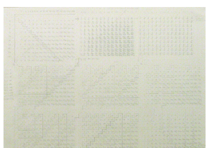
Number Structure II (*Structure numérique II*), 1984. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de l'artiste (2001/73). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario.



Number Structure No. 5 (*Structure numérique nº 5*), 1983. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Number Structure No. 9 (*Structure numérique nº 9*), 1984. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Number Structure Sketch (*Esquisse pour Structure numérique*), s.d. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Prairie Towers (*Tours des prairies*), 1956. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat (6465). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



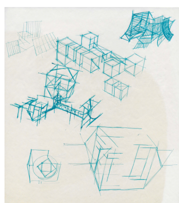
Reflections (*Reflets*), 1952. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1971NK38). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Reflections (*Reflets*), 1983. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel.



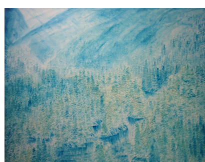
Reversed Images (*Images inversées*), 1965. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Waddington's Auctioneers and Appraisers, Toronto.



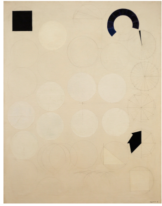
Sketches for Galaxies (*Esquisses pour Galaxies*), v.1963. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



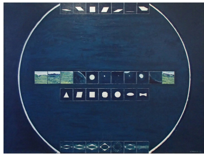
Solitude, 1973. Collection privée, Toronto. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott, Toronto.



Solitude 7, 1973. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



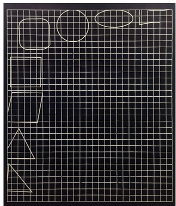
Spatial Concept (*Concept spatial*), 1965. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Spatial Concept #3 (*Concept spatial nº 3*), 1970. Avec l'aimable autorisation de Paul et Janice Sabourin. Photo de Kalaman + Demetriou (K+D).



Spatial Concept/Evolution (*Concept spatial/Évolution*), 1970. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



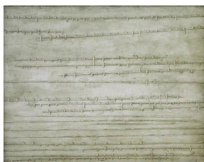
Spatial Concept, Geometry (*Concept spatial, géométrie*), 1968. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Still-Life (*Nature morte*), 1959. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel.



Strawberry Farm (*Fraisière*), v.1941. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-004). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



String Painting (*Peinture à ficelle*), 1957. Avec l'aimable autorisation de Paul et Janice Sabourin. Photo de Kalaman + Demetriou (K+D).



Summer Brilliance (*Éclat d'été*), 1955. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



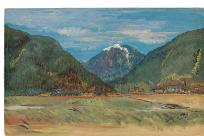
Suspended Landscape (*Paysage en suspens*), 1967. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1994NK107). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Suspended Landscape (*Paysage en suspens*), 1969. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Waddington's Auctioneers and Appraisers, Toronto.



Suspension 5, 1968. Collection d'Andrew Rookley, Ontario. Avec l'aimable autorisation de Cowley Abbott, Toronto.



Tashme, 2 juillet 1943. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-007). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Tashme at Dusk, July/August 1944 (*Tashme au crépuscule, juillet/août 1944*), 1944. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Torch Parade (*Parade aux flambeaux*), 25 février 1944. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-009). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



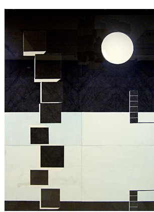
Tower Structures (*Structures de tours*), 1967.



Trees (*Arbres*), 1951. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, achat (1991NK71). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



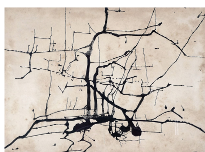
Twelve Mile Lake (*Lac de douze milles*), 1944. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-019). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Two Horizons (*Deux horizons*), 1968. Collection d'œuvres d'art du gouvernement de l'Ontario, Toronto (619763).



Untitled (*Sans titre*), vers les années 1950.



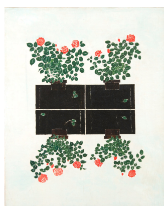
Untitled (*Sans titre*), 1951. Collection privée.



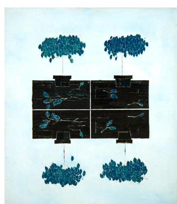
Untitled (*Sans titre*), 1955. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Untitled (*Sans titre*), 1955. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de la Maison de vente aux enchères Heffel.



Untitled (*Sans titre*), 1964. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



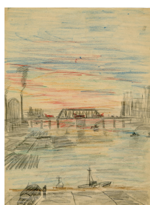
Untitled (*Sans titre*), 1964. Succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.



Untitled [Magic Squares] (*Sans titre [carrés magiques]*), v.1975-1985. Collection privée.



Untitled [strings removed] (*Sans titre [ficelles enlevées]*), v.1957. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de BYDealers Auction House.

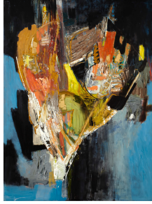


Vancouver, Old Cambie Street Bridge (*Ancien pont de la rue Cambie, Vancouver*), 1942. Collection Beaverbrook d'art militaire, Musée canadien de la guerre, Ottawa, achat (20190036-005). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de la guerre.



Winter, Don River (*Hiver, rivière Don*), 1949. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de l'artiste (2001/65). © Succession de Kazuo Nakamura.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d’autres artistes



Blue Dynasty (*Dynastie bleue*), v.1955, par Alexandra Luke. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de M. et Mme E. R. S. McLaughlin (1971LA187). Avec l’aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Blue Horizon (*Horizon bleu*), v.1957, par Ray Mead. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de M. F. Feheley (1971MR104). Avec l’aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Camp de Tashme, v.1940-1949, photographe inconnu. Japanese Canadian Research Collection, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (JCPC-08-041). Avec l’aimable autorisation de l’Université de la Colombie-Britannique, livres rares et collections spéciales.



Camp de Tashme avec les montagnes en arrière-plan, v.1940-1949, photographe inconnu. Japanese Canadian Research Collection, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (JCPC-08-029). Avec l’aimable autorisation de l’Université de la Colombie-Britannique, livres rares et collections spéciales.



Canadiens japonais déplacés dans des camps à l’intérieur de la Colombie-Britannique, 1942, par Tak Toyota. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (c057250). Avec l’aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



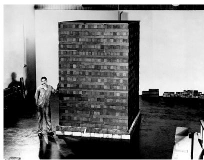
The Care-of-the-aged Falls in Mino Province [Mino no kuni Yôrô no taki] (*La chutes de Yoro dans la province de Mino [Mino no kuni Yôrô no taki]*), v.1832, par Katsushika Hokusai. Collection du Museum of Fine Arts, Boston, collection William S. et John T. Spaulding (21.669). Avec l’aimable autorisation du Museum of Fine Arts, Boston.



La cathédrale de Rouen, le portail et la tour d'Albane à l'aube, 1894, par Claude Monet. Collection du Museum of Fine Arts, Boston, Tompkins Collection (24.6). Avec l'aimable autorisation du Museum of Fine Arts, Boston.



Châtaigniers au Jas de Bouffan, v.1885-1886, par Paul Cézanne. Collection du Minneapolis Institute of Art, Fonds William Hood Dunwoody (49.9). Avec l'aimable autorisation du Minneapolis Institute of Art.



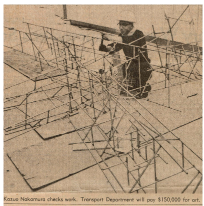
Chicago Pile-1 (briques de graphite), 1942, photographe inconnu. Collection du département de l'énergie des États-Unis (HD.5A.024). Avec l'aimable autorisation du département de l'énergie des États-Unis, bureau des historiens.



Composition VIII (La Vache) [4 étapes de l'abstraction], v.1917, par Theo van Doesburg. Collection du Museum of Modern Art, New York, achat (227.1948.1; 227.1948.6; 226.1948.a-b; et 225.1948).



Coquelicots, 1873, par Claude Monet. Collection du Musée d'Orsay, Paris (RF 1676).



Coupure de presse de Nakamura travaillant sur l'installation Galaxies, tirée du *Globe and Mail*, 28 novembre 1963.



Couverture du dépliant publicitaire annonçant l'exposition *Painters Eleven* (Groupe des Onze) à la Roberts Gallery, 1955. Collection de Jane Nakamura. Avec l'aimable autorisation de John G. Hatch.



Déplacement des Canadiens japonais dans des camps à l'intérieur de la Colombie-Britannique, 1942-1946, photographie de Tak Toyota. Collection de Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa (C-047066). Avec l'aimable autorisation de Bibliothèque et Archives Canada/The Brechin Group Inc.



La famille Nakamura au camp d'internement de Tashme, v.1943, photographe inconnu. Collection de la succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la succession de l'artiste.



Femmes japonaises en costume traditionnel lors d'un défilé, 1937, par Karl Haspel. Collection des archives de la Ville de Vancouver (AM1663-: CVA300-136). Avec l'aimable autorisation des archives de la Ville de Vancouver.



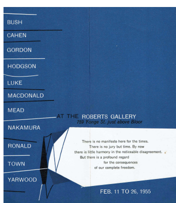
Gefecht (*Combat*), 1930, par Paul Klee. Collection du Bowdoin College Museum of Art, Maine, Gift (2000.25). Avec l'aimable autorisation du Bowdoin College Museum of Art. Mention de source : Luc Demers. © 2021 Succession de Paul Klee/Artists Rights Society (ARS), New York.



De grijze boom (*Arbre argenté*), 1911, par Piet Mondrian. Collection du Kunstmuseum Den Haag, Pays-Bas (0334314). Avec l'aimable autorisation du Kunstmuseum Den Haag.



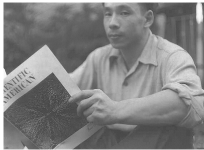
Le Groupe des Onze à la Park Gallery, v.1957, photographie de Peter Croydon, 1957. © 2011 Lynda M. Shearer. Tous droits réservés.



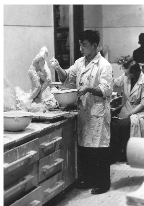
Intérieur du dépliant publicitaire annonçant l'exposition *Painters Eleven* (Groupe des Onze) à la Roberts Gallery, 1955. Collection de Jane Nakamura. Avec l'aimable autorisation de John G. Hatch.



Iris, 1890, par Vincent van Gogh. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat (6294). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Kazuo Nakamura, 1957, photographe inconnu. Collection de la Robert McLaughlin Gallery Archives, Oshawa. Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



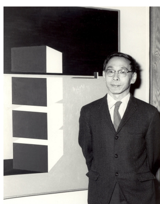
Kazuo Nakamura dans l'atelier de sculpture de la Central Technical School, v.1950, photographe inconnu. Collection de la famille Nakamura. Avec l'aimable autorisation de la succession de l'artiste.



Kazuo Nakamura dans son atelier, 1957, photographe inconnu.



Kazuo Nakamura et son œuvre *Infinite Waves* (*Ondes infinies*), 30 octobre 1979, photographe inconnu. Collection des archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



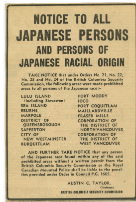
Kazuo Nakamura et son œuvre *Suspension*, 30 octobre 1979, photographe inconnu. Collection des archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Maison en Provence, v.1890, par Paul Cézanne. Collection de la Barnes Foundation, Philadelphia, achat (BF41). Avec l'aimable autorisation de la Barnes Foundation.



Monument à la mémoire des Canadiens japonais au parc Stanley, à Vancouver, le 9 avril 1920, par Stuart Thompson. Collection des archives de la Ville de Vancouver (AM1535-: CVA 99-2420). Avec l'aimable autorisation des archives de la Ville de Vancouver.



NOTICE TO ALL
JAPANESE PERSONS
AND PERSONS OF
JAPANESE RACIAL ORIGIN

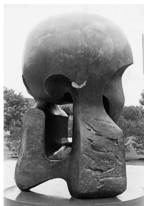
TAKE NOTICE that under Orders No. 21, No. 22, No. 23 and No. 24 of the British Columbia Security Commission, the following areas were made prohibited areas to all persons of the Japanese race:—

LULU ISLAND (including Steveston)	PORT MOODY
SEA ISLAND	IOCO
EBURNE	PORT COQUITLAM
MARPOLE	MAILLARDVILLE
DISTRICT OF QUEENSBOROUGH	FRASER MILLS
SAPPERTON	CORPORATION OF THE DISTRICT OF NORTH VANCOUVER
CITY OF NEW WESTMINSTER	CORPORATION OF THE DISTRICT OF WEST VANCOUVER
BURQUITLAM	

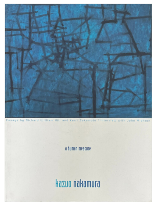
AND FURTHER TAKE NOTICE that any person of the Japanese race found within any of the said prohibited areas without a written permit from the British Columbia Security Commission or the Royal Canadian Mounted Police shall be liable to the penalties provided under Order in Council P.C. 1665.

AUSTIN C. TAYLOR,
Chairman
BRITISH COLUMBIA SECURITY COMMISSION

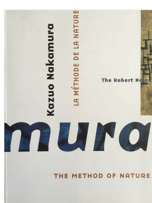
Note à l'intention de toutes les personnes japonaises et d'origine raciale japonaise, coupure de presse, 1942. Collection du Musée national Nikkei, Burnaby, Fonds Kishizo Kimura (2010.4.4.12.36). Avec l'aimable autorisation du Musée national et centre culturel Nikkei.



Nuclear Energy (*Énergie nucléaire*), 1964-1966, par Henry Moore, photographe inconnu. Collection de la University of Chicago Library, Special Collections Research Center (apf7-02219). Avec l'aimable autorisation de la University of Chicago Library. © Chicago Maroon



Page couverture du catalogue d'exposition *Kazuo Nakamura: A Human Measure*, 2004.



Page couverture du catalogue d'exposition *Kazuo Nakamura: The Method of Nature / La méthode de la nature*, 2001.



Pavillon L, école (auparavant Winter Garden), Hastings Park, Vancouver, v.1942, photographie de Leonard Frank. Collection du Musée national Nikkei, Burnaby, collection d'Alex Eastwood (1994.69.3.23). Avec l'aimable autorisation du Musée national et centre culturel Nikkei.



Photo de groupe d'hommes canadiens japonais affectés à des travaux de coupe de bois au camp d'internement de Tashme, s.d. (1942?), photographe inconnu. Collection de la succession de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la succession de l'artiste.



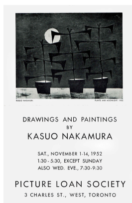
Photo publicitaire annonçant l'exposition *Abstracts at Home* (L'abstraction chez soi), octobre 1953, photographie d'Everett Roseborough. Collection des archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



Pink Reflections, Bishop's Pond (*Reflets roses, Bishop's Pond*), 24 août 1920, par David Milne. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de la Collection Douglas M. Duncan (16128). Mention de source : Musée des beaux-arts du Canada. © Succession de David B. Milne.



Publicité pour l'exposition *Abstracts at Home* (L'abstraction chez soi), 1953. Collection des archives de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery.



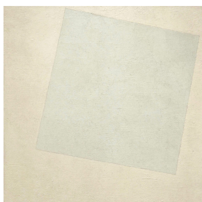
Publicité pour l'exposition *Drawings and Paintings by Kazuo Nakamura* (Dessins et peintures de Kazuo Nakamura) à la Picture Loan Society de Toronto, 1952. Collection de Jane Nakamura. Avec l'aimable autorisation de John G. Hatch.



Rapatriement – attente dans le bas des escaliers pour les opérations logistiques de déplacement par autobus [Camp de Tashme], le 31 mai 1946, photographe inconnu, Japanese Canadian Research Collection, archives de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (UBC 39.1/45). Avec l'aimable autorisation des archives de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Starlit Night Miyajima Shrine (*Nuit étoilée au sanctuaire de Miyajima*), 1928, par Kawase Hasui.



Suprematist Composition: White on White (*Composition suprématiste : blanc sur blanc*), 1918, par Kazimir Malevich. Collection du Museum of Modern Art, New York (817.1935).



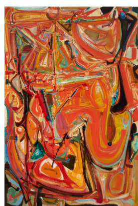
Tableau nº 4 / Composition nº VIII / Composition 3, 1913, par Piet Mondrian. Collection du Kunstmuseum Den Haag, Pays-Bas (334317). Avec l'aimable autorisation du Kunstmuseum Den Haag.



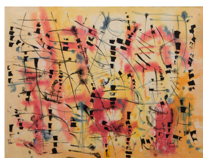
Traveling by Moonlight (*Voyage au clair de lune*), v.1900, par Kawabata Gyokushō. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, Charles Stewart Smith Collection, don de Mme Charles Stewart Smith, Charles Stewart Smith Jr et Howard Caswell Smith à la mémoire de Charles Stewart Smith (14.76.61.66). Avec l'aimable autorisation du Metropolitan Museum of Art.



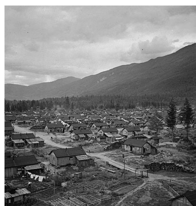
The Tree (*L'arbre*), 1964, par Agnes Martin. Collection du Museum of Modern Art, New York. © 2021 Succession d'Agnes Martin / SOCAN (2021).



Tumult for a King (*Tumulte pour un roi*), 1954, par Harold Town. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, don de la succession de l'artiste (1994TH197). Avec l'aimable autorisation de la Robert McLaughlin Gallery. © Succession de Harold Town.



Untitled (*Sans titre*), 1954, par William Ronald. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de BYDealers Auction House. © Succession de William Ronald.



Vue du camp d'internement de Lemon Creek, v.1940-1949, photographe inconnu. Collection de la Japanese Canadian Research Collection, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (JCPC-31-010). Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Colombie-Britannique, livres rares et collections spéciales.



Vue du camp de Tashme, v.1940-1949, photographe inconnu. Japanese Canadian Research Collection, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (JCPC-30-013). Avec l'aimable autorisation de l'Université de la Colombie-Britannique, livres rares et collections spéciales.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice de la rédaction et du programme d'éducation
Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français
Annie Champagne

Directrice du site Web et de la mise en page
Simone Wharton

Réviseur linguistique (anglais)
Cy Strom

Correcteur d'épreuves (anglais)
Tilman Lewis

Traductrice
Christine Poulin

Réviseure linguistique (français)
Catherine Lavoie

Correctrice d'épreuves (français)
Ginette Jubinville

Adjointe principale à la recherche iconographique
Stephanie Burdzy

Adjointes à la recherche iconographique
Tara Ng et Emily Putnam

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Kazuo Nakamura : sa vie et son œuvre / John G. Hatch.
Autres titres: Kazuo Nakamura. Français
Noms: Hatch, John George, 1960- auteur. | Nakamura, Kazuo, 1926-2002.
Peintures. Extraits. |
Institut de l'art canadien, éditeur.
Description: Traduction de : Kazuo Nakamura: life & work
Identifiants: Canadiana 20210213256 | ISBN 9781487102609 (HTML) | ISBN
9781487102616 (PDF)
Vedettes-matière: RVM: Nakamura, Kazuo, 1926-2002. | RVM: Nakamura, Kazuo,
1926-2002—Critique et
interprétation. | RVM: Peintres—Canada—Biographies. | RVMGF: Biographies.
Classification: LCC ND249.N359 H3814 2021 | CDD 759.11—dc23